



· 未来艺术丛书 · 孙周兴主编

二十世纪西方艺术史

上 卷



〔德〕苏珊娜·帕弛 著
刘丽荣 译
黄凤祝 校



· 未来艺术丛书 · 孙周兴主编

future art space

二十世纪西方艺术史

上 卷

〔德〕苏珊娜·帕弛 著

刘丽荣 译 黄凤祝 校



 商务印书馆
The Commercial Press

2016 年 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪西方艺术史. 上卷 / (德)帕弛著; 刘丽荣译.

—北京:商务印书馆, 2015

(未来艺术丛书)

ISBN 978-7-100-11527-8

I. ①二… II. ①帕… ②刘… III. ①艺术史—西方
国家—20世纪 IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 194099 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

二十世纪西方艺术史

上卷

〔德〕苏珊娜·帕弛 著

刘丽荣 译 黄凤祝 校

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商务印书馆发行

山东临沂新华印刷物流集团

有限责任公司印刷

ISBN 978-7-100-11527-8

2016年1月第1版 开本 640×960 1/16

2016年1月第1次印刷 印张 17.25 插页 16

定价: 68.00 元

Susanna Partsch

KUNST-EPOCHEN

20. Jahrhundert I

© 2002 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

本书根据德国斯图加特雷克拉姆出版社 2002 年德文版译出。



未来艺术丛书

主编：孙周兴

学术支持

同济大学艺术史与艺术哲学研究所

中国美术学院艺术现象学研究所



未 来 艺 术 丛 书

总 序

在我们时代的所有“终结”言说中,“艺术的终结”大概是被争论得最多、也最意味的一种。不过我以为,它也可能是最假惺惺的一种说法。老黑格尔就已经开始念叨“艺术的终结”了。黑格尔的逻辑令人讨厌,他是把艺术当作“绝对精神”之运动的低级阶段,说艺术是离“理念”最遥远的——艺术不完蛋,精神如何进步?然而黑格尔恐怕怎么也没有想到,一个多世纪以后居然有了“观念艺术”!但“观念—理念”为何就不能成为艺术或者艺术的要素呢?

如若限于欧洲—西方来说,20 世纪上半叶经历了一次回光返照式的哲学大繁荣,可视为对尼采的“上帝死了”宣言的积极回应。对欧洲知识理想的重新奠基以及对人类此在的深度关怀成为这个时期哲学的基本特征。不过,第二次世界大战的暴戾之气阻断了这场最后的哲学盛宴。战后哲学虽然仍旧不失热闹,但哲学论题的局部化和哲学论述风格的激烈变异,已经足以让我们相信和确认海德格尔关于哲学的宣判:“哲学的终结”。海德格尔不无机智地说:“哲学的终结”不是“完蛋”而是“完成”,是把它所有的可能性都发挥出来了。他同时还不无狡猾地说:“哲学”虽然终结了,但“思想”兴起了。

我们固然可以一起期待后种族中心主义时代里世界多元思想的生成,但另一股文化力量的重生似乎更值得我们关注,那就是被命名为“当代艺术”的文化形式。尽管人们对于“当代艺术”有种种非议,尽管“当代艺术”由于经常失于野蛮无度的动作而让人起疑,有时不免让人讨厌,甚至连“当代艺术”这个名称也多半莫名其妙(哪个时代没有“当代”艺术呀?)——但无论如何,我

们今天似乎已经不得不认为：文化的钟摆摆向艺术了。当代德国艺术大师格尔哈特·里希特倒是毫不隐晦，他直言道：哲学家和教士的时代结束了，咱们艺术家的时代到了。其实我们也看到，一个多世纪前的音乐大师瓦格纳早就有此说法了。

20 世纪上半叶开展的“实存哲学/存在主义”本来就是被称为“本质主义”或“柏拉图主义”的西方主流哲学文化的“异类”，已经在观念层面上为战后艺术文化的勃兴做了铺垫，因为“实存哲学”对此在可能性之维的开拓和个体自由行动的强调，本身就已经具有创造性或者艺术性的指向。“实存哲学”说到底是一种艺术哲学。“实存哲学”指示着艺术的未来性。也正是在此意义上，我们宁愿说“未来艺术”而不说“当代艺术”。

所谓“未来艺术”当然也意味着“未来的艺术”。对于“未来的艺术”的形态，我们还不可能做出明确的预判，更不能做出固化的定义，而只可能有基于人类文化大局的预感和猜度。我们讲的“未来艺术”首要地是指艺术活动本身具有未来性，是向可能性开放的实存行动。我们相信，作为实存行动的“未来艺术”应该是高度个体性的。若论政治动机，高度个体性的未来艺术是对全球民主体系造成的人类普遍同质化和平庸化趋势的反拨，所以它是戴着普遍观念镣铐的自由舞蹈。

战后越来越焕发生机的世界艺术已经显示了一种介入社会生活的感人力量，从而在一定程度上回应了关于“艺术的终结”或者“当代艺术危机”的命题。德国艺术家安瑟姆·基弗的说法最好听：艺术总是在遭受危险，但艺术不曾没落——艺术几未没落。所以，我们计划的“未来艺术丛书”将以基弗的一本访谈录开始，是所谓《艺术在没落中升起》。

孙周兴

2014 年 6 月 15 日记于沪上同济

目 录

引 论 1

真理山 5

女性造型艺术家 7

表现主义论争 9

艺术种类 13

建筑 15

第一次世界大战之前的绘画与雕塑 20

 导言 20

 巴黎 21

 米兰 25

 德累斯顿 27

 慕尼黑 29

 题外话：抽象与无对象 31

 俄国 32

两次世界大战之间的绘画与雕塑 33

 导言 33

 达达 34

建构主义 35

超现实主义 36

题外话：艺术作品的分类问题，或者马塞尔·杜尚，一个立体达达主义的超现实主义？ 39

新现实主义的各种形式与内容 43

摄影与电影 45

代表作品 49

建筑 51

弗兰克·劳埃德·赖特 罗比住宅 51

阿道夫·路斯 米歇尔广场的路斯建筑 52

彼得·贝伦斯 通用电器公司的涡轮机厂房 54

沃尔特·格罗皮乌斯 法古斯工厂 56

布鲁诺·陶特 “制造联盟展”的玻璃展馆 57

埃里希·门德尔松 爱因斯坦塔 59

沃尔特·格罗皮乌斯 包豪斯 61

路德维希·密斯·凡德罗 白院聚落 63

格里特·里特维尔德 施罗德住宅 66

彼得·奥德 基弗克住宅区 67

勒·柯布西耶 萨沃耶别墅 68

弗拉基米尔·塔特林 第三国际纪念碑(模型) 69

埃尔·利西斯基 云宇(一幢办公楼的设计) 71

鲍里斯·伊欧凡 苏维埃宫 72

伊利尔·沙里宁 赫尔辛基火车站 73

阿尔瓦·阿尔托 拜米欧疗养院 74

朱塞佩·特拉尼 法西斯宫 75

保罗·路德维希·图斯特 德意志艺术之家 76

第一次世界大战之前的绘画与雕塑 78

亨利·马蒂斯 《生活的乐趣》 78

巴勃罗·毕加索 《阿维尼翁的少女》 80

乔治·布拉克 《弹曼陀铃的女人》 81

罗伯特·德劳内 《朝向城市的同时性窗口》 83

康斯坦丁·布朗库西 《无限的立柱》 84

亚历山大·阿尔西品科 《舞蹈》 84

雅克·里普希茨 《弹吉他的人》 85

贾科莫·巴拉 《一辆汽车的速度》 86

翁贝托·波丘尼 《空间连续性的独特形式》 87

恩斯特·路德维希·基希纳 《戴草帽的蓝色卧姿人体》 88

埃米尔·诺德 《金牛之舞》 89

加布里尔·蒙特 《雅弗兰斯基和威瑞夫金》 89

玛丽安娜·冯·威瑞夫金 《悲怆的情绪》 91

阿列克谢·雅弗兰斯基 《女士头像》 92

弗兰茨·马尔克 《蓝马1号》 92

瓦西里·康定斯基 《万圣节2号》 94

奥古斯特·马克 《土耳其咖啡馆》 保罗·克利 《在凯鲁万的城门前》 95

卡西米尔·马列维奇 《黑色正方形》 96

威廉·莱姆布鲁克 《跌倒的人》 98

两次世界大战之间的绘画与雕塑 99

汉娜·赫希 《用达达的厨刀切开德国最后的魏玛啤酒肚文化时代》 99

乔治·格罗兹 《德国，一个冬天的童话》 100

埃尔·利西茨基 《普朗 R. V. N. 2, 普朗》 102

皮特·蒙德里安 《红黄蓝构图》 103

奥斯卡·施莱默 《包豪斯楼梯》 104

乔治·范同格罗 《结构 $y=ax^3-bx^2+cx$ (或 $y=3x^3-13.5x^2+21x$)》 105

胡里奥·冈萨雷斯 《达芙妮》 106

- 乔治·德·基里科 《令人不安的缪斯》 107
- 马克斯·恩斯特 《友人聚会》 108
- 曼·雷 《梗阻》 110
- 勒内·马格利特 《图像的背叛》 111
- 萨尔瓦多·达利 《欲望之谜》 112
- 胡安·米罗 《世界的起源》 113
- 保罗·克利 《杜尔卡马拉岛》 115
- 奥托·迪克斯 《父母肖像》 116
- 马克斯·贝克曼 《铁桥》 117
- 亚力山大·杰伊涅卡 《下矿井前》 119
- 迭戈·里维拉 《分发武器》 119
- 巴勃罗·毕加索 《格尔尼卡》 121
- 摄影与电影 123
- 蒂娜·莫多提 《弹夹、吉他和镰刀》 123
- 谢尔盖·爱森斯坦 《战舰波将金号》 124

材料 127

建筑 129

- 阿道夫·路斯 《装饰与犯罪》 129
- 弗兰克·劳埃德·赖特 《有机建筑》 130
- 赫尔曼·穆特修斯 《制造联盟的宗旨》 130
- 保罗·舍尔巴特 《玻璃建筑格言》 131
- 沃尔特·格罗皮乌斯 《包豪斯宣言与纲领》 132
- 特奥·凡·杜斯堡 《通往造型建筑之路》 134
- 勒·柯布西耶 《白院聚落的家居陈设》 135
- 约瑟夫·弗兰克 《住宅的现代陈设》(1928) 137
- 马塞尔·布罗伊尔 《白院聚落的家居陈设》 137

弗兰克·劳埃德·赖特 《关于草原住宅的建筑纲领》 138

绘画与雕塑 139

纪尧姆·阿波利奈尔 《乔治·布拉克》 139

路易·沃克赛勒 《坎韦勒画廊的乔治·布拉克展》 140

格特鲁德·斯泰因 《巴勃罗·毕加索》 141

纪尧姆·阿波利奈尔 《立体主义者》 142

胡安·格里斯 《关于立体主义》 143

纪尧姆·阿波利奈尔 《窗》 144

罗伯特·德劳内 《关于光》 145

菲利普·托马索·马里内蒂 《未来主义宣言》 146

翁贝托·波丘尼、卡洛·卡拉、路易吉·鲁索洛、贾科莫·巴拉与吉诺·塞
沃里尼 《未来主义画家宣言》 148

奥古斯特·马克与弗兰茨·马尔克 《1910年12月的书信往来》 149

卡西米尔·马列维奇 《至上主义宣言》 151

拉乌尔·豪斯曼、理查德·胡森贝克与叶菲姆·高里谢夫 《什么是达达主
义及其在德国意欲何为?》 152

特奥·凡·杜斯堡等 《“风格”派第一宣言》 153

埃尔·利西斯基 《普朗》 154

安德烈·布勒东 《超现实主义宣言》 154

马克斯·恩斯特 《什么是超现实主义?》 155

马塞尔·杜尚 《创造性的行为》 156

艺术家 159

艺术家团体 207

创造历史的展览 217

收藏家、策展人、批评家 225

附 录 233

参考文献 235

人名索引 239

作者简介 255

译后记 257

引 论

拟态,亦即模仿自然,在古希腊古罗马时期是造型艺术最重要的任务之一。从文艺复兴开始,这一任务再度成为不断被讨论的话题。19世纪印象主义引领的艺术发展,在20世纪上半叶对这一原则提出质疑。摄影技术的发明为反映现实提供了看似更好的可能性。艺术的主要任务因此陷入危机。此外,这一时期各个领域的技术发明以及社会和政治变革,都令艺术及其功能望尘莫及。 9

资产阶级革命和工业革命以前所未有的广度和深度改变了欧洲。国家与社会原有的权威结构被动摇,与个体之于集体的归属感相比,个人主义的重要性日益得到强化。与此同时,部分年轻的民族国家寻求霸权的斗争已经超越了欧洲疆域。

如果只是想要从基本特征入手描述这50年的欧洲历史,就必须跳出既有的框架,但是又无法脱离对事实的陈述。理解这一时期的艺术亦非易事,迥异的流派平行发展,相互影响、斗争和渗透,一种流派刚刚确立,随即又被新的运动取而代之。

对于艺术的这种新的发展趋势,有两点认识至关重要。一方面,打破权威结构的尝试不断激励着年轻的艺术家的抵制上一代人的艺术,探索一种全新的艺术认知。在这方面,立体主义、未来主义和表现主义艺术家与后来的达达主义者或是超现实主义者们并没有什么区别,虽然第一次世界大战前后的变革动机有所不同。另一方面,不断强化的个人主义教育成就了众多的艺术独行者。 10

早在19世纪,一些艺术家就开始尝试,探索发展一种前所未有的个性。这种个性必然导致反对权威的行为模式。他们不再遵从艺术应为何物的主流看法,创作的艺术作品背离了学院派所教授或是大型艺术展览所展示的标准。这种自主的(也是独立的)艺术在20世纪不断发扬光大。艺术家(其中也

二十世纪西方艺术史·上卷

包括一些女性艺术家)成为个人主义者,他们创作作品不是为了迎合一般的欣赏趣味,而是出于“内心的需要”。他们中只有少数人能够享受成功的荣耀,大多数人都是突破的追随者。这一发展最终导致现代艺术消费市场的形成。在这个市场上,独创性成为被标价出售的商品。

艺术的商品特征是 20 世纪下半叶产生的一种现象。在此之前的 50 年,艺术的独行者和风格的多元化为艺术商品特征的形成打下了基础。

- 11 由于风格的多元化,尝试对这 50 年的艺术进行编年史性的概述非常困难,虽然也不是完全不可能。除此之外,对艺术的种类进行划分也存在一些问题。例如雕塑和绘画,像拼贴这样的艺术形式既可以称为绘画,也可以视为雕塑,许多艺术家同时涉足这两个领域。

在建筑艺术的发展过程中,绘画也扮演了前所未有的先锋角色。摄影和电影作为艺术家新的表达方式,拓展了传统的艺术种类。在手工艺品之外,设计脱颖而出,要求与其他“伟大”的艺术平起平坐。许多建筑师、雕塑家和画家不仅提供设计构想,同时要求艺术与生活相互渗透,并取消传统的艺术分类。因此,本书放弃把绘画和雕塑作为两个不同章节的尝试,设计则被纳入建筑的章节。

第三个问题是叙事时间局限于短短 50 年。其中,第一次世界大战是一个断裂和转折。1900 年作为断点显得过于随意,将 1880 年作为分界线似乎更为恰当。这样,印象派作为自主艺术的第一个代表,就可以纳入论述。但是,如果没有库尔贝(Gustave Courbet)、德拉克罗瓦(Eugène Delacroix)和杰里柯(Théodore Géricault),印象派和他们的艺术及其自我意识的觉醒都是不可想象的。与野兽派、立体主义和表现主义不同,印象派在思维结构上属于另一个时代。

- 12 所谓的“现代艺术之父”(语出维尔纳·霍夫曼[Werner Hofmann]),塞尚(Paul Cézanne)、凡·高(Vincent van Gogh)、高更(Paul Gauguin)和修拉(Georges Seurat),既生活在 19 世纪,也生活在 20 世纪。但是他们的作品通常被归为 19 世纪的艺术,这一点无可争议。

与 1900 年相比,1950 年作为断点尚可接受(也许 1945 年更为恰当)。

20 世纪上半叶由于受到两次世界大战的影响,觉醒的氛围与沉沦的情绪贯串始终。随着第二次世界大战的结束,发生改变的不仅仅是欧洲的国家版图,还有人的意识:技术的进步使人掌握了相应的工具,人又应该去往何方?地毯式的轰炸摧毁了整座城市,夺去了无数平民的生命,在广岛和长崎的原子弹爆炸中,死难者的数字达到顶峰。“种族”仇恨启动了大屠杀的机器,试图灭绝整个族群。在战争中,犹太人成为主要的牺牲者。他们之所以遭受迫害,不是因为他们的信仰,而是因为他们的“种族归属”。吉普赛人、同性恋者、政治对手和病患,也成为被用工业化手段屠杀的牺牲者。对此,大多数艺术家最初的反应和大众一样,是沉默与压抑,之后才是尝试直面这段历史。

受到纳粹政治和第二次世界大战的影响,在欧洲的大部分地区,特别是在德国,20 世纪上半叶的多种艺术发展趋势不是被打断,而是陷入失忆的状态。与经济奇迹相伴,战后社会秩序的重建促进了保守生活态度的回潮,传统的行为模式得以复苏和强化。战后的一代在一种威权的氛围中成长,他们不知道在 1933 年之前存在某些运动,曾经向类似的威权结构发动了近乎成功的反叛。这些运动对于艺术的发展也具有深远的影响。妇女解放运动就是这些运动中一支,虽然在战前谈不上蓬勃发展,但是战后必须重新开始。不仅仅是运动本身,还有战前知名的女性艺术家,均陷入被遗忘的状态,需要重新被认识。此外,还有那些被纳粹斥为“颓废堕落”的艺术家,特别是那些勇于反抗纳粹政权的艺术家。他们中的一些人被视为“德意志艺术”的代表,其独特性因此遭到忽视。由政治上彼此对立的两个派别发起的“表现主义论争”,很久以后才被人们重新认知。

13

对时代的现象和特征进行简短的与初步的梳理,在我看来非常重要,而断代不可避免会出现空档。

真 理 山

19 世纪后期和 20 世纪初叶,在瑞士小城阿斯科纳(Ascona)的一座山丘

二十
世纪
西方
艺术
· 上
卷

上,形成了一种发展趋势,后来在 20 世纪下半叶的西方世界再次出现。这座原名莫内西亚(Monescia)的山丘,1902 年改名为“真理山”(Monte Verità)。山上聚居着无政府主义者、共产主义者、生活改革者、通神论者、舞蹈家和造型艺术家。简而言之,人们尝试在真理山上实践各种改革运动:反国家的合
14 作社,现代教育,妇女在未来社会中的地位,神秘的共济会,社会改革,史前文化
和非欧文化中的艺术、祭祀和宗教舞蹈,教育、生活与艺术的表达文化等。

真理山是一座理念的大熔炉,这些理念在保守的环境中,终是曲高和寡。1945 年之后,这些生活设计理念从人们的意识中完全消失,战后成长的年轻一代必须重新开启发现的进程。运动的名称也许有所改变,但是改革的基本思想是相同的。反对越战的政治运动在美国发端,之后席卷西欧,紧随其后的是各种形式的学生抗议活动,此外还有嬉皮士运动、城市和乡村公社、性解放、妇女运动以及反权威的教育等。这些运动的代表人物完全没有意识到,所有这一切都曾经在真理山上出现过,他们不过是在重复和实践早已存在的理念。

1978 年哈拉德·施泽曼(Harald Szeemann)在阿斯科纳、苏黎世、柏林和维也纳等地组织了一个巡回展。他把真理山作为一个曾经进行过各种实验的所在,但是这些实验并未得到广泛的认同。展览列出了一份造型艺术家的名单,或是曾经在提契诺州(Tessin)长期居住,或是曾经多次在那里逗留。这份名单很长,其中包括:马克斯·比尔(Max Bill)、马塞尔·布罗伊尔(Marcel Breuer)、沃尔特·格罗皮乌斯(Walter Gropius)、卡尔·霍夫(Karl Hofer)、保罗·克利(Paul Klee)、阿列克谢·雅弗兰斯基(Alexej Jawlensky)、埃尔·利西斯基(El Lissitzky)、路易·莫耶(Louis Moilliet)、拉斯洛·莫霍利-纳吉(Laszlo Moholy-Nagy)、格奥尔格·穆赫(Georg Muche)、克里斯蒂安·罗尔夫夫(Christian Rohlfs)、奥斯卡·施莱默(Oskar Schlemmer)、卡尔·施密特-罗特卢夫(Karl Schmidt-Rottluff)以及玛丽安娜·冯·威瑞夫金(Marianne von Werefkin)。

15 真理山在今天成为一个奢华的旅游景点,虽然其所具有的启蒙意识鲜为人知,但是这无损于真理山对于那个时代的意义。真理山孕育了众多的艺术思潮,同时也是离经叛道者的避难所。一方面,他们异乎寻常的生活方式不

为世人认同；另一方面，他们又不愿意屈从于社会的常轨。例如诗人埃尔泽·拉斯克-舒勒(Else Lasker-Schüler)、女作家方济·瑞文特洛伯爵夫人(Franziska Gräfin zu Reventlow)和心理学家奥托·格罗斯(Otto Gross)，他们为了爱的自由和女性的自觉来到真理山。在格罗斯的帮助下，弗里达·冯·里希特霍芬(Frieda von Richthofen)和丈夫分手，成为威尔士工人之子劳伦斯(D. H. Lawrence)的伴侣。在《查泰莱夫人的情人》(*Lady Chatterley's Lovers*)一书中，劳伦斯讲述的性爱与柔情超越了阶级、经历、出身和传统的界限。这本小说于1928年首次出版，1932至1959年(!)间，由于所谓的“伤风败俗”，不得不以删节本的形式印行。

弗里达·冯·里希特霍芬和劳伦斯有时也会住在阿斯科纳。他们在《查泰莱夫人的情人》中为之困扰的爱情，与1945年之后道貌岸然的社会理念格格不入。虽然早在20世纪20年代的真理山上，他们就已经成功地摆脱了社会的束缚。

女性造型艺术家

艺术史学家在20世纪70年代的研究，使人们对于女性艺术创造能力的看法发生了显著的变化，但是依然有许多女性艺术家没有得到应有的重视。从那时起，人们逐渐认识到，中世纪的细密画家中也有女性；巴洛克女画家阿特米西亚·简提莱斯基(Artemisia Gentileschi)不再只是“丑闻缠身的美女”（坡皮莱恩艺术史），她的作品成为学术研究的对象；为了纪念安吉莉卡·考夫曼(Angelika Kauffmann)，人们为她举办了大型展览。尽管如此，仍有必要指出，女性艺术家创造了许多重要的作品，但是在西方当代艺术创作中，女性艺术家或多或少被忽视了。

16

直到20世纪初，女性以艺术家作为职业仍然是一件困难的事情。在俄罗斯，从1871年开始，女性可以进入艺术学院学习；在德国，直到魏玛共和国，女性才获得同等的机会。在此之前，多多少少曾经有些尝试，但是女生的数

量受到严格的限制,且不能在学校登记注册。相对于女性作家,女性艺术家更难以被世人所接受。一名女性,即使做到了这一点,往往也得不到与自身实际状况相符的认同。

保拉·默德松-贝克(Paula Modersohn-Becker)和凯绥·柯勒惠支(Käthe Kollwitz)是为数不多的德国女性艺术家,不仅在有生之年获得了成功,她们的重要意义在其身后也不容置疑。其他女性艺术家的境遇则有所不同。例如加布里尔·蒙特(Gabriele Münter)和玛丽安娜·冯·威瑞夫金,受制于各自的伴侣瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)和阿列克谢·雅弗兰斯基的名望,她们的艺术创作被置于从属的地位。虽然最新的研究表明,这种归类有失偏颇。在发展新的形式规范,特别是在版画领域,蒙特的创作远远超出了她的男友和老师。在探索新的表达形式方面,康定斯基和蒙特互相影响。

长期以来,威瑞夫金的形象令人捉摸不透。她和雅弗兰斯基一起住在慕尼黑施瓦本区的吉泽拉大街(他们也因此被称为“吉泽拉人”),在那里经营一间大型沙龙。她的绘画作品据说远远不及她的男性同事。但是近来也有(不无争议的)推测指出,威瑞夫金先对雅弗兰斯基的创作产生了重要的影响,之后她意识到,雅弗兰斯基从她这里汲取的影响又激发了康定斯基的灵感,并引导他走向抽象绘画。是否应该如此决然地看待这一问题,现在显然很难作出判断。但是可以设想的是,以“蓝色骑士”(Blaue Reiter)之名聚集在一起的男性画家和女性画家,相互之间的交流和影响非常大,女性不仅是理念的获取者和接受者,同样也是给予者。事实上,“蓝色骑士”画派当年有许多女性艺术家参与,她们的创作得到了男性同事的认可,但是除了蒙特和威瑞夫金,她们中的大多数人今天几乎完全处于被遗忘的状态。

和蒙特、威瑞夫金类似,还有许多具有天赋的女性艺术家消失在成功男性的阴影之中。索尼娅·德劳内-特克(Sonja Delaunay-Terk)在认识罗伯特·德劳内(Robert Delaunay)之前,就已经开始进行色彩实验,罗伯特受到索尼娅的影响开始创作同时性绘画(Simultan-Bilder),并因此成名。汉娜·赫希(Hannah Höch)和拉乌尔·豪斯曼(Raoul Hausmann)同属于柏林最早

的达达主义者,共同开创了摄影拼贴画。受到索菲·托伊贝尔-阿普(Sophie Taeuber-Arp)的启发,汉斯·阿普(Hans Arp)开始抽象创作。多萝西·坦宁(Dorothea Tanning)在纽约结识马克斯·恩斯特(Max Ernst)之前,就与巴黎的超现实主义者有过接触。

名单还可以继续下去。也有很多女性艺术家,身旁并没有著名的男性艺术家,但是她们同样被世人遗忘了。1936年,梅里·奥本海姆(Meret Oppenheim)因作品《皮草早餐》(*Frühstück im Pelz*)而崭露头角。当时她刚好23岁。她后来创作的作品,直到80年代才重新引起人们的关注。来自布
18
拉格的女画家托尹(Toyen, Marie Cerminova)曾经名噪一时,她在1934年组建了一个超现实主义者团体,1947年以后定居巴黎,在今天几乎不为人知。关于俄国的建构主义女画家,在1964年版的《金德勒绘画词典》(*Kindlers Malerei Lexikon*)中,费尽心力也只能找到这样几个名字:柳博芙·波波娃(Ljubow Popowa)、亚历山德拉·艾克斯特(Alexandra Exter)和娜塔佳·冈察洛娃(Natalja Gontscharowa)。直到80年代,墨西哥女画家弗里达·卡洛(Frida Kahlo)才在欧洲广为人知。其他女性艺术家,例如夏洛特·萨洛蒙(Charlotte Salomon),虽然作出了种种努力(出版、展览、学术研究),但是至今默默无闻。

20世纪上半叶的艺术史,也是一部女性艺术的历史。必须强调的是,在依然由男性主导的艺术史中,人们终于意识到,女性的作品和“天才的”男性作品一样,值得尊敬!

表现主义论争

20世纪20年代,表现主义已经发展成为一种公认的艺术形式,其代表作品在德国各大美术馆展出。和其他现代艺术流派一样,表现主义在1933年之后遭到批判。在1937年举办的“堕落艺术展”(Entartete Kunst)中,大部分艺术作品来自表现主义艺术家。“好”与“坏”的界定由此变得非常简单。1945

二十世纪西方艺术史·上卷

19 年之后,表现主义经历了伟大的复兴,其在第三帝国时期扮演的分裂角色被人们遗忘。在纳粹时期,各种不同力量曾经试图把表现主义与德国的国家艺术联系在一起,少数艺术家对此极为热衷,例如埃米尔·诺德(Emil Nolde)。表现主义的双重地位使这一切成为可能:一方面,表现主义作为惊世骇俗的艺术,旧有形式的溶解者、分解者和破坏者,对于纳粹分子而言是一种危险;另一方面,表现主义所展现的神秘主义、新宗教性和对国家意识的强调,又使一些纳粹分子乐见其成为一种德意志的艺术。阿尔弗雷德·罗森伯格(Alfred Rosenberg)和约瑟夫·戈培尔(Joseph Goebbels)是公然对立的两种不同艺术理念的代表。

早在1929年,罗森伯格就组建了“德意志文化战斗联盟”(Kampfbund für deutsche Kultur),得到包括艺术史学家海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)等知名高校教授的支持。“战斗联盟”在一份通告中将一众作家和艺术家列为德意志文化的敌人,其中包括作家贝托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht)、托马斯·曼(Thomas Mann)、库尔特·图霍夫斯基(Kurt Tucholsky)、艺术家马克斯·贝克曼(Max Beckmann)、卡尔·霍夫(Karl Hofer)、康定斯基、保罗·克利和埃米尔·诺德。从1933年开始,德国几大博物馆联合举办展览,展示馆藏作品中属于“艺术布尔什维克的”“堕落的”和“分化的”作品,这些展览是1937年大展的前奏。在这些展览和其他煽动性的宣传中,表现主义艺术家均有参与。当时还有一种反对这一艺术政策的力量,其主体是国家社会主义德意志学生联合会,得到戈培尔的支持。

20 学生与罗森伯格的“战斗联盟”保持距离,试图证明表现主义的“民族性格”。1933年6月29日,在柏林大学大礼堂举行的一个公开集会上,最终达成一项决议。决议明确指出:“创建一种新的艺术,主要危险在于……墨守成规地将有价值的德国艺术家排斥在外,其原因不仅在于个性和作品本身;另一方面,优先选择与信誉良好的人合作,却把威廉学院派误认为是民族艺术,而不是用个人的艺术资质作为衡量其创作能力的尺度。”(《柏林高校学报》增刊,第6期,1933年7月14日)德意志学生联合会组织了“德意志艺术家三十人展”(Dreißig deutsche Künstler),除了年轻艺术家的作品,展览还展出了表

现主义艺术家恩斯特·巴拉赫(Ernst Barlach)、奥古斯特·马克(August Macke)、埃米尔·诺德、马克斯·佩希施泰因(Max Pechstein)、克里斯蒂安·罗尔夫(Christian Rohlf)和卡尔·施密特-罗特卢夫等人的作品。在柏林王储宫(Kronprinzenpalais),馆长阿洛伊斯·沙尔特(Alois Schardt)通过悬挂新的绘画作品,尝试把表现主义艺术确立为德意志艺术。但是上述种种努力并不成功。学联组织的展览不得不暂时关闭,尽管沙尔特拿掉了除表现主义之外的其他现代艺术作品,他还是失去了馆长的职位。他也因此遭到众多自由派同事的批评,指责他背叛了现代艺术。

学生并没有因为种种挫折放弃他们的信念。1933年9月1日,阿道夫·希特勒在帝国党代会的文化会议上发表讲话,也没有使学生为之退却。希特勒明确指出:“在文化领域,国家社会主义运动和国家治理不会容忍那些废物和骗子突然改旗易帜……在艺术和文化政策方面指手画脚。”希特勒发表讲话一年之后,论战才宣告结束。

在1937年举办的“堕落艺术展”上,展出的表现主义作品远远多于建构主义、达达主义、包豪斯和其他艺术流派。表现主义的双重地位不仅表现在展览本身——其中的几件作品,例如埃米尔·诺德的作品,受到纳粹分子的欢迎,至少是不置可否——还在展览之外由完全另外一批人发起了一场大讨论。

1937年,流亡莫斯科的德国文学杂志《发言》(*Das Wort*)刊登了两篇文章,主要针对纳粹主义者高特弗里德·贝恩(Gottfried Benn),同时对表现主义进行了整体性的批判。文章的作者分别是阿尔弗雷德·库莱拉(Alfred Kurella,他在发表文章时使用了化名伯恩哈特·齐格勒[Bernhard Ziegler])和克劳斯·曼(Klaus Mann)。库莱拉指出:“……现在可以清楚地认识到,表现主义是何种精神的产物,这种精神又将引导我们走向何方,即法西斯主义。”他的观点引发了激烈的争论。1937至1938年,《发言》杂志先后刊登了15篇文章,作者包括赫尔瓦特·瓦尔登(Herwarth Walden)、海因里希·弗格勒(Heinrich Vogeler)、恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch)和格奥尔格·卢卡奇(Georg Lukacs),他们的意见彼此对立。这些与纳粹进行抗争的文学家、艺术

批评家、艺术史学家和哲学家,曾经经历了表现主义的繁荣时期,一度对其理念表示认同。但是时移世易,他们后来对表现主义作出了截然不同的评价。一些人把表现主义视为一种革命性的运动,强调其震慑市民的功能,但是批评其对政治的冷漠态度;一些人认为表现主义兼具革命性和反动性的思想;还有一些人认同库莱拉的意见。布洛赫和卢卡奇分别是两种不同意见的著名代表。早在1934年卢卡奇就曾尝试指出,表现主义必然走向法西斯主义。布洛赫则认为,表现主义的全部兴趣在于展示人类的“野蛮艺术”。

22 这一论战直到20世纪60年代末期才被人们重新认识,相关文章在1973年结集出版。论战不仅展示了针对表现主义的不同看法,还表明在当时不同的政治阵营中,即在纳粹分子和反法西斯主义者中,都能找到表现主义的反对者和支持者。这使表现主义成为人们攻击的对象。但是,无论是纳粹内部的争议,还是《发言》杂志上的讨论,几乎都没有步入艺术史研究的视野,也没有成为战后表现主义凯旋的障碍。

艺 术 种 类

早在 19 世纪,建筑就已经开始拓展新的道路。在木材、砖石等传统的建筑材料之外,人们使用更多的是混凝土、钢材和玻璃。建筑项目也拓展到工业建筑,例如工厂、火车站等。工人的居住环境非常简陋,容易导致疾病的快速传播,由此推动了社会保障住宅的建设。

19 世纪的建筑项目大都采用历史化的风格,只有“新艺术风格”(Jugendstil)在世纪之交发展成为一种新的造型语言。与此同时,其他建筑师也开始探索新的道路。在第一次世界大战之前,出现了功能性建筑的首次尝试,建筑材料不再被隐藏在建筑立面和装饰之后。这种趋势在 1918 年以后得到加强,这一时期的社会权力结构也发生了根本性的转变。俄罗斯的革命理念传遍欧洲,共产主义和社会主义的理念促使建筑走向变革:人们希望建造与时代相适应的建筑,使社会各阶层各得其所。魏玛包豪斯风格的形成正是基于这一认识,它在现代建筑的发展进程中扮演了先锋的角色。

现代建筑的发展植根于不同的欧洲国家,特别是在德国,但是又很难按照国家划分不同的发展流派。负责承建新项目的建筑师们,彼此之间以一种前所未有的广度和深度进行交流。弗兰克·劳埃德·赖特(Frank Lloyd Wright)首先在欧洲成名,年轻时的勒·柯布西耶(Le Corbusier)在柏林彼得·贝伦斯(Peter Behrens)的工作室工作。当时知名的荷兰建筑师和柯布西耶都参与了斯图加特白院聚落(Weißenhofsiedlung)的设计,埃尔·利西斯基在德国和瑞士提契诺州尝试最大胆的设计。1933 年之后,许多德国建筑师移居到美国 and 英国,也有人前往土耳其和南美。他们在当地传播自己的建筑理念,并将其植入在建的建筑之中,同时他们也必须学习如何将地方传统融入自己的设计。在美国,人们当时已经掌握了建造摩天大楼的技术,但是早期的建筑大都采用新哥特式风格的立面。受到密斯·凡德罗(Ludwig Mies van der Rohe)和柯布西耶等欧洲建筑师的影响,这些历史化的形式逐渐消失。

24

二十
世纪
西方
艺术
史·
上卷

国际现代建筑协会(CIAM)的成立,使不同国家建筑师之间的交流得到加强。斯图加特白院聚落的成功设计,成为国际现代建筑协会在瑞士萨拉宫举行第一次大会的契机。大会为现代建筑师就当前存在的问题进行交流提供了可能。国际现代建筑协会的成员每年举行一次聚会,探讨城市建筑艺术的解决方案。他们把理念写入不同的宣言,并在1933年发布了《雅典宪章》。在今天看来,这些理念被表述为一系列抽象的规则,对于当时的时代来说,有些脱离现实。在柯布西耶的努力下,《雅典宪章》于1941年正式出版,国际现代建筑协会在第二次世界大战结束后重新举行年会,但是其成员逐渐认识到,他们有关城市建筑的设想难以付诸实践。1959年,在荷兰奥特洛举行的年会上,国际现代建筑协会宣布解散。

新建筑原则的发展基于一种认识,即有必要在人类需求和建筑环境之间寻求和谐与平衡。因此建筑师要求,建筑应超越对权力和财富的展示,也就是说,建筑不应出于炫耀的目的而被滥用,应专注于功能和空间的解决方案。按照这一逻辑,建筑师拒绝把建筑立面作为建造设计的中心,而是倾向于那些可以从不同角度感知和观赏的建筑。建筑师对于新型建筑材料情有独钟。钢筋混凝土浇筑的阳台,不需要支架或人像立柱的支撑;覆盖在建筑材料之上的装饰,因为多余而被摒弃。现代建筑的捍卫者认为,一幢房子的内部功能是否一目了然,远比外观是否符合审美更为重要。

这一建筑理念在当时得到广泛的认同。建筑师按照自己的理论构想,提出各种各样的解决方案。从这些方案中,可以归纳出五种主要的建筑流派。这些流派彼此渗透,互为因果,并且常常受到同时代绘画理论的影响。

俄国大革命前夕,卡西米尔·马列维奇(Kasimir Malewitsch)以绘画作为载体,实践无对象艺术(ungegenständliche Kunst)的理念。受其影响,1918年之后,在建筑设计领域出现建构主义(Konstruktivismus)的发展趋势。建构主义强调建筑的实际用途,拒绝形式主义的艺术创作原则,除非这种原则是来自技术——革命进步的象征。塔特林(Tatlin)的第三国际纪念碑(Denkmal der III. Internationale)和利西斯基的水平摩天大楼“云宇”(Wolkenbügel),都令人信服地展现了人与技术之间的积极关系,虽然这两项设计并未付诸实

践。20 世纪 20 年代在苏联实际建造的建构主义建筑,更多体现了客观性的要求,而非人与技术之间的联系。值得一提的是位于阿拉木图的哈萨克斯坦政府大楼,由莫西·金斯堡(Moissei Ginsburg)设计,建造于 1927 至 1931 年间。整体建筑由简洁的、直角的、彼此独立的结构组成,仅由窗带划分立面。建构主义在西欧的发展,主要表现为荷兰的风格派(De Stijl)及其追随者。风格派体现了荷兰现代艺术的觉醒,是建构主义在西欧的变种。风格派的成员有画家、雕塑家、建筑师、设计师、诗人和作家。风格派成立于 1918 年,发起人是特奥·凡·杜斯堡(Theo van Doesburg)和皮特·蒙德里安(Piet Mondrian)。风格派的宗旨是:艺术与生活相互渗透,所有艺术领域彼此交织、互相匹配。在观点上,风格派与包豪斯更为接近;但是在形式原则上,风格派更倾向于建构主义,确切地说,植根于稍早之前在俄国出现的具体艺术。风格派最具说服力的作品,是格里特·里特维尔德(Gerrit Rietveld)在乌德勒支市建造的施罗德住宅(Haus Schröder)。

功能主义的要义在于,从一座建筑物的外观可以解读建筑的实质性任务。19 世纪,丹克玛·阿德勒(Dankmar Adler)提出“形式追随功能”这一著名的观点,路易斯·沙利文(Louis Sullivan)将其用于建筑领域。格罗皮乌斯首先采用这一理念,并付诸实践,主要作品有莱纳河边阿尔弗雷德市的法古斯工厂(Fagus-Werk),以及位于德绍市的包豪斯建筑。现代住宅区的设计师尝试用功能主义的施工方法,满足人们的各种需求。这主要体现在住宅的内部结构。除了卫生间等卫生设施,如何减轻家务劳动、使女性就业成为可能,对于住宅设计都具有重要的意义。1927 至 1928 年间,格丽特·舒特-利豪斯基(Grete Schütte-Lihotzky)设计了著名的“法兰克福厨房”,将所有的厨房必需品纳入 6.5 平方米的狭小空间内。

27

功能主义和建构主义通常被认为是一个整体,而且是 20 世纪 20 年代现代建筑的唯一形式。事实上,此外还有一种生物形态的建筑形式,也就是所谓的有机建筑。有机建筑流派批评功能主义使人从属于形式,强调建立人与空间的关系。这种建筑风格以流动的形式为特征,与风景相融合。胡戈·哈林(Hugo Häring)和汉斯·沙龙(Hans Scharoun)在他们的住宅建筑设计中

实践了这一建筑理念。20 世纪 80 年代以来,有机建筑形式又增加了生态学的成分。

28 意大利对现代建筑的特殊贡献在于唯理主义。这一流派的建筑师受到未来主义和功能主义的影响,尝试将古典秩序(即意大利古代与文艺复兴时期的传统)与现代建筑工艺结合在一起,寻求法西斯主义理念的可视化。源自古典的、纯粹的、几何式的建筑,被用来彰显政治的现代性、动感和权力。这一建筑理念延续到 20 世纪 30 年代中期,在众多公共建筑、工厂和办公楼的设计中均有体现,例如奥利维蒂公司的大楼。尽管唯理主义后来被极权主义的国家伟岸主义(*Staatsmonumentalismus*)所取代,但是其理念并没有完全消亡,而是在战后再度复苏。

现代建筑的最后一种形式——雕塑建筑,是两种艺术形式的雌雄同体。在所有的现代建筑中,雕塑建筑与传统联系得最为紧密:它延续了始于哥特式教堂的建筑原则。位于波茨坦的爱因斯坦塔(*Einstein-Turm*)是这一建筑形式的典范(也可以将其归类为生物形态的建筑)。库尔特·施威特斯(*Kurt Schwitters*)将这一建筑理念清晰地融入其设计的梅茨建筑(*Merz-Bau*)之中。这些作品既是建筑,也是雕塑。施威特斯 1923 年开始在自己的工作室里建造梅茨建筑,他把这种建筑称作“色情苦难主教堂”(*Kathedrale des erotischen Elends*),简称为 *K. d. e. E.*。1937 年他被迫离开德国时,梅茨建筑已经延展到整幢房子的八个空间。在挪威和英国流亡期间,他试图重新开始创作这件作品,但是始终没有完成。汉诺威的梅茨建筑(部分得到重建,在教区博物馆展出)是石膏、木头、拼贴、图像和立柱的集合体,形成一个个洞穴。这件绝对的艺术品,阻止居住在这幢房子里的人正常地居住,其所传达的建筑理念是迷失了整体的乌托邦。艺术团体“玻璃链条”的建筑师们从事乌托邦式的建筑设计,在理念上与施威特斯接近。梅茨建筑是乌托邦式生活形态的艺术表达。

29 现代建筑的先行者,几乎所有流派,从一开始就受到保守势力的批评。在德国,这种批评最终发展为纳粹灭绝运动。包豪斯是其中一个典型的例子。包豪斯学院成立于 1919 年,在魏玛办学直至 1924 年。图林根政府换届和纳粹势力的抬头,导致包豪斯校长沃尔特·格罗皮乌斯被解聘,学校预算

也遭到大幅削减。当时包豪斯迁移到德绍市,不但获得经费建设新校,而且使这座建筑成为经典之作。1932 年秋,在纳粹势力的推动下,德绍市议会通过决议,关闭包豪斯。学校当时的负责人,路德维希·密斯·凡德罗尝试在柏林重新开始,包豪斯作为一所私立艺术学校得以继续存在,直到 1933 年 4 月最终关闭。

借助工艺技术,把建筑、雕塑、绘画等不同的艺术形式整合在一起,实现高雅艺术与工艺品的融合,这一理念发端于英国的艺术与工艺美术运动(Arts-and-crafts-Bewegung)和维也纳的新艺术运动(Jugendstil)。工厂化的运作降低了家具、壁纸、地毯、餐具等产品的生产成本,并使这一艺术理念在另一群受众中赢得了全新的发展方向。

在日用品和建筑设计中,满足各阶层的需要和品味并非易事,但是包豪斯致力于此。当时建造的比较先进的住宅区,有斯图加特的白院聚落,陶特(Taut)兄弟在柏林建造的汤姆大叔的小屋,恩斯特·梅(Ernst May)设计的法兰克福布鲁赫菲尔德大街住宅区和威斯特豪森住宅区,此外还有卡尔·恩(Karl Ehn)设计的卡尔·马克思大院(Karl-Marx-Hof)。保罗·施密特黑内尔(Paul Schmitthenner)等人设计的带有马厩和小花园的小型连排别墅住宅区,相对于上述住宅设计更进一步。

为了最大限度地实现自己的设计理念,建筑师不得不依靠富有的、进步的市民阶层,按照他们的要求建造现代的别墅建筑。堪称现代建筑教科书的作品有:路德维希·密斯·凡德罗在捷克布尔诺设计的图根哈特宅邸(Haus Tugendhat),勒·柯布西耶(Le Corbusier)在巴黎郊区普瓦西镇设计的萨伏伊别墅(Villa Savoye),阿道夫·路斯(Adolf Loos)在布拉格设计的米勒住宅(Haus Müller),埃里希·门德尔松(Erich Mendelsohn)在柏林为自己和家人建造的鲁芬霍恩宅邸(Haus am Rupenhorn),以及汉斯·沙龙在德国勒鲍设计的施明克住宅(Haus Schminke)。

1945 年之后,由于战争的破坏,居住空间非常紧张,人们重又想到 20 年代现代建筑合理高效的施工方法。但是战后建筑仅仅采纳了现代建筑的实用理念,没有顾及造型因素。用预制部件建造的住宅楼,大多采用平滑的立

30

面,窗子看起来像是墙上的洞,没有韵律感。战后建筑整体上呈现出一种反现代建筑的倾向,对于现代建筑的基本原则缺乏深入的研究。财富的进一步增长,使人们对 20 年代现代建筑理念的重新接受成为可能。现代设计的许多灵感来自包豪斯、风格派和俄罗斯建构主义的作品。

建筑设计的保守派在 1933 年之后,特别是在德国,不必再为竞争而忧心。但是有一种潮流得以延续,即所谓的复兴古典主义。这一潮流不仅限于德国。传统的风格不仅在德国的代表性建筑中得到体现,也在欧洲其他国家受到推崇。1937 年在巴黎举办的世界博览会上,法国馆、苏联馆和德国馆的所有代表性建筑均采用了宏伟的新古典主义风格,尽管当时这三个国家的政治制度和政治信仰截然不同。

31

第一次世界大战之前的绘画与雕塑

导 言

凭借一年一度的独立艺术家沙龙展(Salon des Indépendants)和秋季沙龙展(Salon d'Automne),巴黎在 20 世纪初始终是画家和雕塑家的艺术中心。外国艺术家热衷于参加这些艺术盛事,媒体也会进行详细的报道。艺术家把希望寄托在这些展事上,期待着某一位艺术评论家能够对自己的作品作出积极的评价,或是得到某一位艺术经纪人的青睐。格特鲁德·斯泰因(Gertrude Stein)夫人的沙龙是比较重要的私人聚会场所,吸引了众多作家、画家和雕塑家。斯泰因夫人和她的兄弟列奥从 1903 年开始在巴黎生活,收藏现代艺术。有幸被这个圈子接受的艺术家的,就有机会获得经济上的支持。

艺术家从欧洲各地来到巴黎。快捷的铁路交通使旅行简便易行。一些人留在巴黎,另一些人带着新的理念回到故乡,又对当地的画家和雕塑家产生影响。

32 塞尚、凡·高、高更和修拉并称为“现代艺术之父”。他们的创作是第一

次世界大战之前绘画领域出现的各种新流派的起点。生活在德国北部的画家受到挪威画家爱德华·蒙克(Edvard Munch)早期作品的影响,许多雕塑家从罗丹的作品中获得启发。

从这一时期开始,绘画与雕塑的界限越来越模糊。从纯粹的纸拼贴艺术衍生出材料拼贴,部分具有浮雕的特点。不久又实现了从材料拼贴向物体艺术的跨越。昔日泾渭分明的艺术形式相互渗透,势不可当。在画家、雕塑家和材料艺术家之外,当然还有许多艺术家从事单纯的绘画或雕塑创作。

和建筑领域一样,绘画艺术的地域特征越来越难以辨别。西班牙和东欧艺术家旅居巴黎,俄国艺术家旅居慕尼黑,独行者在各地探索自己的艺术道路。只有大革命前夕的俄国是一个例外。接下来将分章节介绍各个艺术中心。为了明晰彼此之间的影响,前瞻与回溯不可避免。

1905年可以视为现代艺术发展的重要节点:巴黎秋季沙龙展首次展出了野兽派的作品,纪尧姆·阿波利奈尔(Guillaume Apollinaire)撰写了有关毕加索(Picasso)的第一篇艺术评论,艺术家团体“桥社”(Brücke)在德累斯顿宣告成立。

巴 黎

1905年的夏天,亨利·马蒂斯(Henri Matisse)、安德烈·德朗(Andre Derain)和莫里斯·德·弗拉明克(Maurice de Vlaminck)在靠近西班牙边境的法国渔村科利犹尔(Collioure)一起作画。在这里产生了第一批拥有明亮的完整色块的画作。这些作品展示了构图的简单化和表达的自发性,意味着与新印象主义(Neoimpressionismus)和色彩解析(点彩画派)的诀绝。代表作品包括马蒂斯的《戴帽子的女人》(*Dame mit Hut*,旧金山,私人收藏)和德朗的《海边的风景:阿盖海岸》(*Landschaft an der Meeresküste: die Côte d'Azur bei Agay*,渥太华,加拿大国家美术馆)。

33

马蒂斯、德朗和弗拉明克,与其他志同道合的画家一起参加了巴黎秋季沙龙展。这个团体获得了一个独立的展示空间,与之不相称的是,展厅中间矗立着一座古典主义的雕塑作品,作者是文艺复兴时期佛罗伦萨的雕塑家多

纳太罗(Donatello)。有感于这一强烈的反差,批评家路易·沃克塞勒(Louis Vauxcelles)在10月出版的《吉尔·布拉斯报》(*Gil Blas*)上斥之为“野兽群中的多纳太罗”,“野兽派”因此得名。用具有讽刺意味的评语作为一种风格流派名称,在艺术史上屡见不鲜。

1906年,野兽派在巴黎独立沙龙展和秋季沙龙展展出了他们的作品,法国画家乔治·布拉克(Georges Braque)和荷兰画家基斯·凡·东恩(Kees van Dongen)也参与其中,后者在1908年曾短期加入艺术团体“桥社”。

野兽派注定短命。1907年巴黎秋季沙龙展举办了大型的塞尚作品回顾展,以此向一年前去世的画家表示敬意。展览共展出了56幅作品,多为画家在普罗旺斯长期隐居时的创作。巴黎的艺术家们为这些作品感到着迷。野兽派背离了其“狂野的绘画”,选择了塞尚分析绘画的道路。1904年,塞尚的绘画理论经由埃米尔·伯纳德(Emile Bernard)整理出版,其中有一句著名的教科书式的定理,为艺术的进一步发展设定了衡量的标准:“自然界中的万物皆由球体、圆锥体和圆柱体组成。人们只需要学习这些简单形体的画法,就可以画其所想画的一切。”还有一句论断同样重要,但是很久以后才为人们所重视:“素描与色彩是完全不可分割的,素描与绘画遵循同样的尺度;色彩越和谐,素描就越精确。当色彩展示其全部丰盈,形体也随之圆满。色调之间的对比与关系,是素描和造型的全部秘密。”

乔治·布拉克不仅参观了1907年秋天的塞尚作品回顾展,也在毕加索画室看到了画作《阿维尼翁的少女》(*Demoiselles d'Avignon*,纽约,现代艺术博物馆)。这幅作品使他深感震惊。这两件事使他的画风发生了根本的转变。在1908年创作的作品中,布拉克放弃了清晰的色彩,逐渐背离野兽派:创作于1908年的静物作品《乐器》(*Die Musikinstrumente*,巴黎,劳伦斯藏品),是他对物体进行分析性观察的首次尝试。对形式和结构的复杂感受,指向一条新的道路,即在绘画中最终留存的是对事物的幻觉性表述。

在1907年之前,布拉克喜欢用清晰的色彩描绘风景,之后很多年,他偏好用柔和的棕色作画。由于他的创作,乐器再度成为值得描摹的对象。他用赭石和绿色从不同角度描绘曼陀铃、手风琴、单簧管和乐谱。

这批新的作品被命名为立体主义,这同样要归功于评论家沃克塞勒。^① 1908年布拉克在丹尼尔·亨利·坎韦勒(Daniel-Henry Kahnweiler)的画廊展出新作,阿波利奈尔为画册撰写了前言。^② 在展览开幕式上,沃克塞勒援引马蒂斯的话说,布拉克的作品由许多小立方体组成。立体主义这一概念由此诞生。到了1911年,立体主义被用于称呼整个艺术流派时,这一语汇已毫无贬讽的意味。1912年,画家让·梅青格尔(Jean Metzinger)和阿尔伯特·格拉兹(Albert Gleize)出版了有关立体主义的第一本论著。艺术经纪人丹尼尔·亨利·坎韦勒和艺术史学家卡尔·爱因斯坦(Karl Einstein)于1920和1928年出版的论著,为立体主义奠定了理论基础,并提出了分析立体主义和综合立体主义的概念。

35

布拉克的第一批立体主义作品深深触动了毕加索,他当时正努力尝试把物体分解为部分。两位画家开始密切合作、共同创作,只有专家才能分辨出,哪些作品出自布拉克,哪些出自毕加索。毕加索更多关注空间与形体的处理,布拉克则专注于色彩的实践。

把物体分解为独立的形体,去除色彩,这种风格后来被称为分析立体主义。这种与毕加索和布拉克相关的风格流派,在当时,除了亲密的朋友圈(艺术家和批评家),很少为外界所知。

从对物体的分析入手,布拉克和毕加索与几位艺术家朋友共同发展出综合立体主义,西班牙画家胡安·格里斯(Juan Gris)在其中扮演了先锋的角色。在1915年创作的作品《早餐》(*Das Frühstück*, 巴黎,蓬皮杜艺术中心)中,格里斯不仅重新引入了色彩,还把色彩作为一个独立的元素。在后期创作中,他提出了有关立体主义的最为扎实的艺术理论。1924年他在巴黎索邦大学发表演讲“关于绘画的可能性”。演讲以其复杂丰富的内容和适度贴切的分析,成为有关立体主义的最重要的文献之一。1925年格里斯以缩写的形式回答了有关立体主义的问题。这篇文章的德文版也于同年出版。^③

36

① 参见:本书第三章《材料》,第12节。

② 参见:本书第三章《材料》,第11节。

③ 参见:本书第三章《材料》,第15节。

二十世纪西方艺术史·上卷

立体主义的例子清楚地表明,每一种艺术发展,每一种新的风格流派,都深深植根于传统。塞尚对经典的现代的影响毋庸置疑。没有他,没有他的作品《大浴场》(*Großen Badenden*, 费城, 美术馆),也就没有马蒂斯的《生活的乐趣》(*Le bonheur de vivre*)和毕加索的《阿维尼翁的少女》。他的理论为立体主义提供了心理准备,虽然他本人对于图像分解只是做了相对谨慎的尝试。

尽管布拉克和毕加索是创作立体主义绘画的第一批艺术家,但是他们并没有参加 1911 年由一批立体主义艺术家发起的展览。布拉克和毕加索的作品定期在坎韦勒画廊(*Galerie Kahnweiler*)展出。对他们来说,没有必要和一个为了出名和卖画的艺术团体一起举办展览。

1911 年,立体主义作为一个艺术家团体首次在巴黎的独立艺术家沙龙展上亮相^①,参展画家包括罗伯特·德劳内、阿尔伯特·格拉兹、亨利·勒·福尔克纳(*Henri Le Fauconnier*)、费尔南·莱热(*Fernand Léger*)和让·梅青格尔。

但是,罗伯特·德劳内和他的妻子索尼娅·德劳内-特克不久就采取了合乎逻辑的步骤,从立体主义走向抽象绘画。在始于 1912 年的“窗景”(Fensterbildern)系列作品中,他开创了同时性对比绘画(Malerei der 37 Simultankontraste):在一对色彩中,例如橙色与绿色,眼睛会自动寻找与之相反的一对色彩,在这个例子中,是红色和蓝色。由此在观者的眼中形成一种色彩的律动,导致画面的动态化。德劳内的朋友阿波利奈尔在 1912 年年底将这种绘画命名为奥菲斯主义(*Orphismus*),并为朋友的窗景画题诗一首。^②但是阿波利奈尔后来将其他艺术家也纳入这一流派,并冠以奥菲斯立体主义的名号,在德劳内看来,这一概念不合时宜,画家和批评家之间的友谊也明显冷却下来。德劳内更倾向于“纯粹绘画”(reine Malerei)这一概念。

同时性对比绘画给几位德国艺术家留下了极为深刻的印象。1912 年 4 月,保罗·克利参观了德劳内在巴黎的画室,10 月弗兰茨·马尔克(*Franz Marc*)和奥古斯特·马克先后到访。一年之前,德劳内参加了在慕尼黑举办

① 参见:本书第三章《材料》,第 14 节。

② 参见:本书第三章《材料》,第 16 节。

的“蓝色骑士展”。相互建立联系之后,保罗·克利翻译了德劳内的文章《关于光》(*Über das Licht*),并发表在《狂飙》(*Sturm*)杂志上。^①

马塞尔·杜尚曾经短期加入立体主义画派,作品《下楼的裸女》(*Akt, eine Treppe heruntersteigend*, 费城, 美术馆)在 1913 年纽约“军械库展”(Armory Show)上引起轰动。他在绘画作品中践行立体主义的原则,但是在巴黎并没有得到广泛的认同。作品《下楼的裸女》被立体主义者组织的独立艺术家沙龙展拒之门外,这一做法完全违背了沙龙展的原则。之后不久,杜尚退出了艺术和展览活动。直到 70 年代,杜尚作品的重要性才被个别艺术家和收藏家所认识。

立体主义雕塑的主要代表人物,除了亨利·劳伦斯(Henri Laurens)之外,大都来自东欧,世纪之初定居巴黎。罗马尼亚人康斯坦丁·布朗库西(Constantin Brancusi)1904 年来到巴黎,乌克兰人亚历山大·阿尔西品科(Alexander Archipenko)和立陶宛人雅克·里普希茨(Jacques Lipchitz, 又名哈伊姆·雅各布, Chaim Jacob)分别于 1908 和 1909 年来到巴黎。这四个人不久都加入了巴黎现代艺术家的小圈子。他们对当时法国最著名的雕塑家罗丹的作品进行了深入的研究,互相鼓励,尝试超越既定的原则。但是塞尚的理念对于雕塑同样具有振聋发聩的影响。“自然界中的万物皆以球体、圆锥体和圆柱体为形”,劳伦斯逐字践行这一规则。他的彩绘木雕作品《小丑》(*Clown*, 杜伊斯堡, 威廉·莱姆布鲁克博物馆)是最早的立体主义雕塑作品之一。整件作品由“球体、圆锥体和圆柱体”组成,身体与空腔连接成为一个整体。体态的激扬与易变受到意大利未来主义的影响,该流派的作品于 1912 年首次在巴黎展出。

米 兰

提到立体主义,就会想到巴黎;提到未来主义,就会想到米兰。二者的显著区别在于:立体主义作为一种艺术形式发展在先,相关理论阐释在后(胡

^① 参见:本书第三章《材料》,第 17 节。

二十世纪西方艺术史·上卷

安·格里斯);与之相反,未来主义始于作家菲利普·托马索·马里内蒂(Filippo Tommaso Marinetti)于1909年2月20日在巴黎《费加罗报》上发表的宣言。一年之后,1910年2月11日,画家翁贝托·波丘尼(Umberto Boccioni)和他的艺术家同事贾科莫·巴拉(Giacomo Balla)、卡洛·卡拉(Carlo Carrà)、路易吉·鲁索洛(Luigi Russolo)和吉诺·塞沃里尼(Gino Severini)共同起草了《未来主义画家宣言》(*Manifest der futuristischen Malerei*)。^①两份宣言意在超越静态的世界观,以适应20世纪初动态的进步节奏。马里内蒂有一句名言:一辆呼啸而过的汽车比萨莫特拉斯的胜利女神(Nike von Samothrake)更为美丽。与之相伴的是一系列行动和文告(“烧毁卢浮宫”[Verbrennt den Louvre]),试图与有教养的市民阶层进行有意识的对抗。但是,直到对立体主义进行深入的研究之后,艺术家们才得以在绘画和雕塑创作中成功地实践有关动态与动感的观念。

1911年,立体主义画家再度在巴黎秋季沙龙展举办群展,波丘尼、卡拉和在巴黎生活的塞沃里尼参观了这次展览。在对这些作品进行仔细研究后,他们得以实现在绘画和雕塑中践行动态与动感的目标。他们对绘画的革新再次影响了立体主义画派,对于德国表现主义的影响尤为深刻(特别是在慕尼黑)。在俄国,艺术家把立体主义、未来主义和俄罗斯的民间艺术结合起来,形成立体未来主义(Kubofuturismus),后来又从中发展出抽象的至上主义(Suprematismus)。

未来主义者尝试在绘画中实践运动和速度,他们也使用摄影技术。由此可以推断,电影这一相对较新的发明对他们必然具有重要的意义。《未来主义电影宣言》(*Futuristisches Film-Manifest*)早在1916年就已发表,但是没有任何一个艺术家尝试运用这种新的媒介。通过加入艺术家的风格元素实现电影的革命化,最早出现在20年代的德国和俄国。导演谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein)和他的电影《战舰波将金号》(*Panzerkreuzer Potjemkin*, 1925)在其中扮演了先锋的角色。

^① 参见:本书第三章《材料》,第19节。

40 严格来说,未来主义运动仅限于第一次世界大战之前,但是 20 年代仍有相当数量的艺术家从事未来主义意义上的创作。第一次世界大战期间,现代技术被用作屠杀的机器,尽管如此,这些艺术家仍然执着于对战斗性和英雄性的赞美,保持对技术的非批判性的迷恋。在第二波未来主义运动中,1929 年出现了空中绘画(Aeropittura)运动。这一运动同样发端于马里内蒂的一篇宣言。在这篇宣言中,马里内蒂提出占领空域、用新的视角看世界的观点。这些理念与法西斯主义思想极为接近,法西斯主义也把未来主义绘画视为国家艺术。当时的作品有格拉多·多托里(Gherardo Dottori)创作于 1942 年的《那不勒斯空战》(*Die Luftschlacht über Neapel*),旨在颂扬战争。1944 年马里内蒂逝世,随着意大利背弃法西斯主义,空中绘画运动也因此宣告结束。

德累斯顿

1905 年,巴黎的野兽派第一次在公众面前集体亮相,与此同时,德累斯顿四个建筑专业的学生也组成了一个团体,自称为“桥社”。恩斯特·路德维希·基希纳(Ernst Ludwig Kirchner)、埃里希·黑克尔(Erich Heckel)、施密特-罗特卢夫和弗里茨·布莱尔(Fritz Bleyl,布莱尔在 1907 年离开了这个团体)追求的目标是:超越印象主义,发展新的造型语言,情感和感觉应在绘画过程中得到直接表现。他们的努力方向看似与野兽派的目标极为接近,但是当时他们对此一无所知。此外桥社还有一个目标,就是为了成就共同的团体风格而放弃个人的绘画风格,但是他们最终没能实现这一目标。基于这一原因,他们多年在一个共同的画室进行创作,夏天一起到莫里茨堡湖消暑,使用共同的模特。41

基希纳在 1906 年撰写的桥社纲领只有两句话,这个不断被重复引用的纲领充分展示了青年艺术家们的愿望:“相信发展,相信新一代是致力于创造并享受生活的人,我们号召全体青年,作为承载未来的青年,我们要向养尊处优的旧势力争取行动的自由和发展的自由。对于激励其创造的一切源泉,能够进行直接而不加掩饰地还原,每一个这样的人,都属于我们。”

乌托邦思想、面向未来和乐观主义,在这两句话中一览无余,只是在今天

很难被人们理解。与巴黎的野兽派和立体主义者或是米兰的未来主义者一样,那个时代的德国艺术家拥有今天难以想象的乐观主义,其最为极端的观点是,从一种新的艺术中可以产生一个新的社会。

创造为所有人的艺术,同样是一种源自乌托邦的愿望。“桥社”的艺术家用木刻的方式大批量印制作品,放入画夹,寄给不常参加活动的成员。相对于铜版、蚀刻和石版等印制技术,他们更倾向于木刻。木刻的粗糙感,更适于表现简单的线条和平板的画面。

和野兽派一样,“桥社”艺术家把凡·高和高更视为伟大的榜样。挪威人爱德华·蒙克和在德国沃普斯威德进行创作的女画家保拉·默德松-贝克 42 (Paula Modersohn-Becker),也给予他们关键性的启示。桥社艺术家首选建筑、人体和风景作为绘画和版画创作的题材,并尝试在作品中对不同模式进行组合。1906年,马克斯·佩希施泰因加入桥社。1911年桥社最终迁往柏林,在此之前,佩希施泰因已于1908年先行定居柏林。这一时期的桥社艺术家开始描绘街景。基希纳是柏林夜生活最为著名的记述者。名作《柏林街景》(*Berliner Straßenszene*, 1913, 柏林,桥社博物馆)和《波茨坦广场》(*Potsdamer Platz*, 1914, 柏林,国家美术馆),与《戴草帽的蓝色卧姿人体》(*Liegende blaue Akt mit Strohhut*, 1908—1909)相比,使用了更为晦暗的色调,摹写了红灯区的交际花和皮条客。

这些年轻艺术家开创的艺术风格,可以与野兽派比肩,被称为“表现主义”。究竟是谁最先提出了这一概念,至今存在争议。柏林有影响的艺术经纪人保罗·卡西尔(Paul Cassirer)后来讲述,是他在不经意间“创造”了这个概念:“在蒙克那里我曾经说,‘这不是印象主义,这是表现主义!’本是玩笑话,却就这样流传下来。”卡西尔是否想借此流芳百世,不得而知。可以确定的是,威廉·沃林格(Wilhelm Worringer)在1911年出版的《狂飙》杂志中使用了“表现主义”这一概念,保罗·费希特(Paul Fechter)也于1914年出版了同名著作。

最迟在第一次世界大战结束之后,表现主义成为一种被认可的艺术风格,德国各大博物馆开始购买桥社画家和其他表现主义艺术家的作品。埃米

尔·诺德曾在短期内与桥社有过密切联系。柏林的国家美术馆甚至为他专门开辟了独立的展室。诺德1906年开始与桥社的青年画家接触,当时他已经39岁。他与桥社的联系并不长久。在一个团体内部,独行者很难被接受。作为长者,诺德认为不存在所谓的相互促进,事实证明这种相互促进是存在的。诺德后来声称,是其他人从他身上获得启发,并不存在相反的情况。但是诺德也受到凡·高、高更和蒙克的影响,与桥社画家几乎同时发现了表现力,并在诸如《金牛之舞》(*Tanz um das goldene Kalb*,慕尼黑,现代绘画馆)等作品中予以宣示。

43

慕 尼 黑

“桥社”是一个正式注册的协会,人们可以成为其中或主动或被动的成员。与之不同,慕尼黑的“蓝色骑士”并不是一个艺术家的固定组织,虽然在文献中一再被称为一个群体。“蓝色骑士”因两个展览和一本书而得名。艺术家瓦西里·康定斯基和弗兰茨·马尔克(Franz Marc)在1911和1912年组织了两次展览,并出版了《蓝色骑士年鉴》(*Almanach Der Blaue Reiter*)。

许多艺术家被归入这一流派,他们与马尔克和康定斯基保持着密切的联系,交流艺术创作心得,为了探索一种新的艺术而共同奋斗。蓝色骑士旗下的艺术家有玛丽安娜·冯·威瑞夫金、阿列克谢·雅弗兰斯基、加布里尔·蒙特、阿尔弗雷德·库宾(Alfred Kubin)、奥古斯特·马克和保罗·克利。在很短的时间内,他们先后在慕尼黑和柏林等地举办群展,试图影响当时的文化政策,为现代艺术而抗争。在今天看来,这些努力对于开创经典的现代具有至关重要的意义。

在艺术史上存在一种共识,上述艺术家属于表现主义。仿照野兽派,他们自称“野蛮派”(Wilde)。他们互相鼓励和影响,尽管如此,他们仍是个人主义者。研究表明,个体在“集体”中的地位极为不同。确切地说,“蓝色骑士”的历史始于1908年的穆尔瑙(Murnau)。近年来举办的各种展览详细地还原了这段历史(慕尼黑,1999;布莱梅,2000)。

44

后来的研究发现,在步入抽象的过程中,精神原创者是玛丽安娜·冯·

威瑞夫金。为什么实践者是康定斯基,而不是玛丽安娜自己,关于这一问题只能猜测。^① 可以确定的是,她在康定斯基身上寄托了全部希望。在此之前,雅弗兰斯基曾尝试把玛丽安娜的艺术想象进行可视化的转换,但是浅尝辄止。反之,雅弗兰斯基有关抽象和运用纯色的想法进一步影响了蒙特。蒙特从老师雅弗兰斯基身上汲取的灵感,明显多于自己的生活伴侣康定斯基。蒙特并没有实践抽象绘画。马尔克和马克在书信往来中交换彼此对色彩的看法。二人被未来主义和德劳内作品中的同时性对比深深触动,却用极为不同的方式在各自的作品中进行尝试。

在团体的年鉴中,除了不同艺术家的文章(其中也有音乐家),还有现代绘画和版画的复制品,许多民俗和民间艺术品、儿童的涂鸦之作以及中世纪的图像作品。对于康定斯基和马尔克来说,所有这些物品都具有与其作品一致的“内在共鸣”。

45 马尔克对蓝色骑士的绘画理念进行了总结,撰写了文章《新绘画》(*Die neue Malerei*),发表在1912年3月出版的杂志《潘》(*Pan*):“我们今天在表象的面纱下寻找自然中被隐藏的事物……[我们]描绘自然内在的、精神的一面……因为我们看到了这一面……这就是为什么我们很难支配他物,就像我们很难支配自己。问题在于时间。”

这篇文章至今存在争议。马克斯·贝克曼在下一期杂志中以激烈论战的形式予以回应。对贝克曼来说,艺术的要义在于:“艺术的感性,与之相关联的是被描摹事物的艺术客观性和外在真实性。”他讥讽现代艺术家的作品是“被装入画框的高更壁纸、马蒂斯材料、毕加索棋盘、西伯利亚-巴伐利亚的路旁圣像柱海报”。马尔克对此同样予以激烈的反击,他再次强调以质量的概念作为“作品的内在尺度,由此可以区分模仿者和创造者的作品”。

从这场论战开始,艺术开始向抽象和具象的两极发展(稍后又增加了无对象绘画)。在巴黎和慕尼黑,相对同步地出现了第一批抽象绘画,但是《蓝色骑士年鉴》无疑先行一步,康定斯基的著作《论艺术的精神》(*Über das*

① 参见:贝恩德·费特克的出版物。

Geistige in der Kunst, 1911)也是如此。

题外话：抽象与无对象

无形把抽象和无对象区分开来,虽然在研究中并非总是对二者加以区分。两位艺术先行者,尝试用不同的方法从图画中消除物象,他们都是俄国人:瓦西里·康定斯基,据说他在1910年画了《第一幅抽象水彩》(*Erstes abstraktes Aquarell*);卡西米尔·马列维奇,作品《黑色正方形》(*Schwarzes Quadrat*)创作于1913至1915年。46

康定斯基当时在慕尼黑生活,受到女画家玛丽安娜·冯·威瑞夫金的启发,尝试对物体的形状进行不断地抽象,但又并非完全消除物象。在康定斯基有关构成和即兴的创作中,物象依稀可辨,虽然是以极度抽象的形式。在诸如名作《构成7》(*Komposition VII*,莫斯科,特列季亚科夫画廊)等作品中,研究康定斯基的专家发现了隐喻,可以作“物体的”解释,由此传递出一种“内容”,在康定斯基笔下,往往具有宗教的意味。通往抽象绘画的过程,是从特殊到普遍,亦即对内容进行不断地抽象,换言之:是一个自下而上的过程。

与之相反,马列维奇用几何图形描述普遍规律。在1915年出版的《至上主义宣言》(*Suprematistischen Manifest*)^①中,马列维奇写道:“人们习惯于从绘画中看到自然的某个角落、圣母或是羞涩的维纳斯造型,当这一思维定式消失时,绘画之于我们才会成为一种纯粹的产品。”

从立体主义和未来主义出发,在俄国产生了立体未来主义(*Kubofuturismus*)。马列维奇发现了纯粹绘画表达的绝对统治(至上)。在正方形的几何形状中,不存在任何物象的关系。马列维奇从正方形发掘出所有的其他形状。人们可以将其描述为一个自上而下的过程,也就是从普遍到特殊。

无对象艺术也被称为具体艺术。特奥·凡·杜斯堡在1930年提出了一种简洁的表述:“具体绘画,不是抽象绘画,因为没有什么比一根线条、一种颜色、一个平面更为具体,更为真实。”20世纪下半叶也有具体艺术的代表。从47

① 参见:本书第三章《材料》,第21节。

二十世纪西方艺术史·上卷

抽象和无对象这两个方向,后来在美国形成了抽象表现主义(Abstrakte Expressionismus)。这是一个很模糊的概念,同时整合了行动绘画(Action painting)和色域绘画(Farbfeldmalerei)。

俄 国

俄国在18世纪逐步开放,社会上层从那时起开始强烈地向往欧洲的社会制度。当时的沙皇帝国仍在实行农奴制,民怨沸腾,批评者呼吁将改革提上日程,同时主张建立新型的国家制度。许多作家扮演了思想先行者的角色。车尔尼雪夫斯基(Nikolaj Tschernyschewskij)在小说《怎么办?》(*Was tun?*)中提出了一种乌托邦的理念,把“自由”“平等”“博爱”等法国大革命的关键词与社会主义社会联系在一起。

20世纪初,建立一个新型国家的理念已经非常明确。艺术家马列维奇、布尔柳克兄弟(David und Wladimir Burljuk)、冈察洛娃(Natalja Gontscharowa)提出开创一种新的、独立于欧洲的艺术,研究俄罗斯的传统,并加以转变。在立体主义、未来主义和俄罗斯民间艺术的基础之上发展而成的立体未来主义,是朝向这一趋势迈进的第一步。这一时期,造型艺术家与作家紧密合作,创作了大量立体未来主义的舞台布景和服装。在为歌剧《战胜太阳》(*Sieg über die Sonne*)设计舞台布景的过程中,马列维奇提出了无对象至上主义的思想,废除了拟态(模仿)这一迄今为止无可置疑的艺术概念。

48 这一时期创作的绘画作品,大都画在小小的木板上,由此与昔日圣像画的传统建立联系。在形式上援引几个世纪以来居于统治地位的基督教艺术,表现的却是新的世界秩序,由此传递其他的内容。

俄国革命之后,艺术家埃尔·利西斯基、弗拉基米尔·塔特林(Wladimir Tatlin)、亚历山德拉·艾克斯特(Alexandra Exter)、柳博芙·波波娃、亚历山大·罗德申科(Alexander Rodschenko)和娜塔佳·冈察洛娃致力于寻求对新艺术的认可。在他们看来,这种新艺术应该向生活渗透,超越绘画、建筑和雕塑的艺术形式,用日用品(纺织品设计、家具和餐具)以及活版印刷的形式得以展现。1918年之后,至上主义成为被认可的革命艺术,其代表人物在国家

文化机构获得最高的职位。但是在 20 世纪 20 年代后期,至上主义的艺术实验受到来自现实主义艺术家团体的挑战。政府认同后者,宣布苏维埃现实主义是国家艺术。历经数年的宽容政策,1932 年至上主义运动最终被禁止。但是在西欧,特别是在德国和法国,至上主义的理念寻找到了丰饶的土壤,对于无对象艺术的发展具有决定性的意义。

两次世界大战之间的绘画与雕塑

49

导 言

第一次世界大战爆发后,许多德国艺术家满怀激情地投入其中。只有少数几个人没有被战争的热忱所感染。他们或是选择移民,或是尽可能拖延应征入伍的时间。1916 年,在得知弗兰茨·马尔克阵亡消息的当天,保罗·克利接到了入伍的命令。战争的残酷与虚妄,使曾经的激情很快走向幻灭。

几个和平主义者从一开始就反对战争,得以全身而退,其中一部分人坚守在苏黎世。1916 年,还在战争期间,在苏黎世形成了一个新的艺术团体:达达(Dada)。他们尝试用一种反权威的、具有挑衅性的艺术,与这场毫无意义的战争进行对抗。达达运动发展得非常迅速。这项运动的支持者遍及柏林、汉诺威、科隆、巴黎、纽约、巴塞罗那,并且拓展到匈牙利、罗马尼亚、波兰、克罗地亚、俄国等东欧国家,达达的精神甚至渗透到日本和中国。

达达艺术家之间的交流,特别是在欧洲,并没有像以往那样,把从达达运动中发展出的艺术风格与某一特定的中心紧密地联系在一起。但是巴黎依然是一个关节点,在那里,超现实主义和建构主义等不同的艺术流派相互竞争。在魏玛成立的包豪斯,不仅是建筑中心,也是一个绘画艺术发展的中心。昔日“蓝色骑士”的开拓者康定斯基和克利均在此任教,此外还有利昂内尔·法宁格(Lyonel Feininger)和约翰内斯·伊顿(Johannes Itten)。很难将他们中的某个人划入某一新的类别,马克斯·贝克曼也是如此,虽然他常常被认

50

为是表现主义者,但也只是部分契合。与战前不同,这一时期形成的艺术团体或艺术类别极少与某一地域相关联。此外,还出现了越来越多的个人主义者,自认为不属于任何风格流派。

达 达

“什么是达达,达达主义者自己也不知道,只有上达达(Oberdada)知道,但是他不告诉任何人。”柏林人约翰内斯·巴德尔(Johannes Baader)自称“上达达”,他的这句名言可以用来解释达达,文献中有关达达的所有解释都自相矛盾。这本身也是达达。

与达达相关的事实是:1916年2月5日,在苏黎世流亡的难民、逃兵与和平主义者雨果·波尔(Hugo Ball)、艾米·亨宁斯(Emmy Hennings)、汉斯·阿普、马塞尔·扬科(Marcel Janco)以及特立斯坦·查拉(Tristan Tzara)组建了伏尔泰剧场(Cabaret Voltaire)。他们在这里举办和声诗歌(Simultangedichte)和象声诗歌(Lautgedichte)的朗诵会,也有舞蹈表演,剧场同时作为展览空间展出毕加索等人的作品,达达主义者以此表示他们的敬意。问题由此产生:理查德·胡森贝克(Richard Huelsenbeck)、贾科莫·巴拉和马塞利·斯洛基(Marceli Slodki)不算是达达的创始人吗?“达达”这个名字究竟是什么意思?谁是达达的创始成员,谁稍后加入达达,有关第一个问题的答案并不重要;至于第二个问题,有多少达达主义者,就有多少种答案。雨果·波尔解释说:“达达在罗马尼亚语中意为是的,是的;在法语中指木马。对于德国人来说,达达是傻乎乎的天真烂漫,是与造物快感相关联的婴儿车里的呓语。”1918年2月23日,理查德·胡森贝克在柏林发表《德国达达的第一次讲话》(*Erste Dadarede in Deutschland*),否定了波尔的解释:“达达是一个词,存在于所有的语言中——所要表达的无非是运动的国际性,与孩子的口吃没有关系。”在特立斯坦·查拉讲述的故事中,正在吃面条汤的警察向逃跑路过的抢劫杀人犯指路,嘴里塞满了东西,含混地说“达-达”,这是有关达达的又一个版本。

苏黎世的达达主义者主要通过举办晚会的形式,展现他们的象声诗歌(lautmalerische Gedichte)。战争结束后,理查德·胡森贝克回到柏林,组建了

达达俱乐部,除了反权威的特征,达达运动也赢得了一定的政治影响力。这主要表现在乔治·格罗兹(Georges Grosz)和鲁道夫·施利希特(Rudolf Schlichter)的讽刺绘画,以及约翰·哈特菲尔德(John Heartfield)和汉娜·赫希的摄影蒙太奇。拉乌尔·豪斯曼^①和“上达达”约翰内斯·巴德尔的行为艺术展示了虚无主义的荒谬。马克斯·恩斯特、约翰内斯·特奥多尔·巴尔盖德(Johannes Theodor Baargeld,也就是阿尔弗雷德·古伦瓦尔德[Alfred Gruenwald])以及奥托·迪克斯(Otto Dix)分别在科隆和德累斯顿加入了达达运动。库尔特·施威特斯与梅茨在汉诺威确立了独立的达达主义。马塞尔·杜尚与曼·雷(Man Ray)出版《纽约达达》(*Dada New York*)杂志,但是只出版了一期。“现成品”(Ready-mades)具有的先锋意义在后世不断得到证明,但是事实显然并非如此,因为当时这些作品完全不为人知。杜尚的作品与达达主义同属于一种精神,他的几个行为艺术也是如此。

杜尚的例子恰恰表明,达达的理念在当时是具有生命力的,其创作的出发点并非特立斯坦·查拉所谓的不知疲倦的传教意识,而是对艺术家道德的否定。非艺术(Nichtkunst)的理念由此得以在各地同时“孕育”。因此,达达是时代精神的产物,而不是少数人凭借传教士般的热情带给世间的造物。

52

建构主义

1918年,风格派艺术团体在荷兰成立。他们当时对至上主义和马列维奇的《黑色正方形》一无所知,但是与俄罗斯的建构主义者类似,提出发展一种包罗万象的艺术。这种艺术应当与生活融合(在这一点上与至上主义再次不谋而合),艺术本身因此变得多余。这一团体的发起人是建筑师、画家兼理论家特奥·凡·杜斯堡。皮特·蒙德里安对这一理念进行了最为令人信服的实践,他在绘画中开创了新的建构主义解决方案。风格派后来与达达、包豪斯和俄国的艺术家均有密切接触,库尔特·施威特斯后来(1927)创立了“抽

^① 参见:本书第三章《材料》,第22节。

象的汉诺威”(die abstrakte hannover), 埃尔·利西斯基在西欧居住了很长时间, 在这里传播至上主义的理念。

风格派以杜斯堡主编出版的同名杂志作为主要的展示平台, 其成员不断变动。建筑师彼得·奥德(Jacobus Johannes Pieter Oud)和格里特·托马斯·里特维尔德(Gerrit Thomas Rietveld)在建筑设计中实践这一理论, 虽然奥德很早就脱离了这一团体。里特维尔德和马塞尔·布罗伊尔设计家具。蒙德里安的绘画作品为设计和建筑提供了理论背景。杜斯堡尝试对包豪斯施加影响, 康定斯基回到德国后, 同样转向几何图形的创作。对于身在汉诺威的施威特斯来说, 梅茨与具体艺术是一个整体。施威特斯的朋友兼同道弗里德里希·佛德姆贝格-基尔德瓦尔特(Friedrich Vordemberge-Gildewart)所创作的无对象绘画, 不像蒙德里安那样严谨, 他同时从事版式设计, 致力于更新不同公司的外在形象, 也就是今天所说的企业标识。

发端于俄国的建构主义, 致力于为新的、后革命时代的社会提供相应的艺术支撑。在荷兰和其他地区, 建构主义同样具有传教士式的特征。蒙德里安的严谨构图受到通神论(Theosophie)的影响。当时存在一种艺术观念, 即用清晰的几何形状以及同样清晰的未加混合的色彩营建积极的环境, 社会必然因此变得更“美好”。从今天的角度来看, 这一看法过于天真, 但是完全符合当时乌托邦的理想, 即艺术能够成为新的社会秩序的开拓者。这些当时仅为少数人接受的艺术, 今天早已成为广告的媒介, 风格派和包豪斯的建筑持久留存, 艺术家具在形式上稍作修改后, 现身于廉价的家具店。但是人类并未因此变得更美好。

同样未能予以实现的艺术观念, 是“没有艺术家的艺术”(Kunst ohne Künstler), 也就是一种否定个人风格的艺术。“桥社”成员的尝试以失败告终, 在俄国、荷兰和德国, 建构主义者长期实践这一设想的努力也未能取得成功。艺术家本身的个人主义, 割舍不断的细节和自负, 阻碍艺术家、艺术批评家和艺术史学家, 为了一种集体艺术, 放弃“孤独天才”的神话。

超现实主义

达达的出现, 无异于高高举起一面镜子, 向公民社会的道德观、理性和对

秩序的信仰提出质疑,并证明其荒谬性。在艺术创作上,这一目标不仅以不同的方式获得实现,还从达达运动中衍生出各种新的风格流派。乔治·格罗兹和奥托·迪克斯分别在柏林和德累斯顿发现了真实主义(Verismus)的形态,约翰·哈特菲尔德尝试创作政治摄影蒙太奇,在巴黎则形成了另外一个艺术团体:超现实主义者。

超现实主义流派的思想先行者是作家安德烈·布勒东(André Breton)。1919年,他与路易·阿拉贡(Louis Aragon)和菲利普·苏波(Philippe Soupault)创办了《文学》(*Littérature*)杂志,在接下来的一年间发表了23篇达达宣言,尽管达达的怀疑论者并不喜欢布勒东。1924年,布勒东发表了第一篇《超现实主义宣言》(*Surrealistisches Manifest*)^①,在此之前,有关超现实主义的理念已经出现。1917年,阿波利奈尔在为埃里克·萨蒂(Erik Satie)的芭蕾舞剧《游行》(*Parade*)撰写剧目介绍时,首次使用了这一概念。

超现实主义者批评资产阶级的虚伪与专制的世界观。他们希望通过对潜意识的描述,重构人类失落的认同。潜意识以梦的真实内容为前提。他们在德国浪漫主义者以及童话和神话的世界中寻找启示和灵感。西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud)的心理分析,是超现实主义绘画最重要的前提。

在法国诗人洛特雷阿蒙(Lautréamont)创作于1870年的《玛尔多尔之歌》(*Chants de Maldoror*)中,有一句没有意义的诗:“美如同一把雨伞与一台缝纫机在尸检桌上的偶遇。”这句诗被超现实主义者奉为创作的信条。偶然性,既是文字也是绘画的主宰。共同生产“精致的尸体”(Cadavre exquis),是重要的创作手段。这一社交游戏至今深受欢迎,一张纸条在游戏参与者的手中传递,每个人写一个词,大家互不知晓;事先给定的只有句子的成分(主语、谓语、宾语等)。游戏的名称源自由此产生的第一个句子:“美味的尸体将饮新酒。”这一游戏原则被移植到绘画中,一个人画头,一个人画胸,直至形成一个怪诞的生物。今天在有关儿童生日的书籍中,仍然可以发现这个游戏。这个游戏现在叫作“保罗叔叔坐在浴缸里”或是“绘形”。

55

① 参见:本书第三章《材料》,第25节。

对潜意识和梦境的描摹,可以采用截然不同的方法。因此,超现实主义和达达主义一样,缺乏统一的风格。从自动写作(Écriture automatique)出发,产生了安德烈·马松(André Masson)的偶然绘画(Zufallsbilder)和马克斯·恩斯特的摩拓绘画(Frottage)。(几十年后亨利·米肖[Henri Michaux]在三甲氧苯乙胺的作用下作画。)与此同时,萨尔瓦多·达利(Salvatore Dalí)和伊夫·唐吉(Yves Tanguy)分别用现实主义手法创作梦境绘画(Traumbilder)和灵魂风景(Seelenlandschaften),勒内·马格利特(René Magritte)寻找现实,保罗·德尔沃(Paul Delveaux)展示荒诞的世界,汉斯·阿普把偶然作为原则,胡安·米罗(Joan Miró)用线条和色彩进行实验。

他们的共同之处在于,在迄今为止的禁忌领域进行图像转换。至于如何转换,可以采用完全不同的方式。汉斯·阿普是达达在苏黎世的创始人之一,后来成为建构主义团体“圆与方”(Cercle et Carrée)和“抽象创作社”(Abstraction-Création)的成员。这种转变一点也不奇怪。

界定和渗透,很难把各种运动区分开来,或是把某一艺术家归入某种特定的风格。从今天的观点看,他们中的每个人都可以经由不同的视角进行审视。由此也可以理解,作为经典的现代,这些艺术家为什么反复出现在不同的专题展览上,而且每次的角度都有所不同。

人们完全有权利质疑,为什么米罗是超现实主义者,保罗·克利却不是,虽然他出席了1925年在巴黎皮埃尔画廊举办的第一次超现实主义展,并参加了后来举办的超现实主义展。只因为他不是巴黎艺术团体的成员吗?作为“蓝色骑士”第二次展览的参与者,克利是一个表现主义者;作为包豪斯的教师,他是一个建构主义者。他的作品既是具体的,又是抽象的,也可以说是物象的。由此产生的合法性与合理性,使克利得以在几乎所有的专题展中充当主力。

从达达运动中产生的部分倾向于具体的超现实主义者,尤其难以把握。此外,为了全面认识超现实主义,还必须考虑到电影制作人。萨尔瓦多·达利与同乡路易·布努艾尔(Luis Buñuel)共同拍摄了电影《一条安达鲁狗》(Andalusischer Hund),这也是所有超现实主义电影中最为著名的一部:一

组令人震惊的用刀片切穿眼睛的镜头,让人联想到汉娜·赫希的拼贴作品的题目(《厨刀切片》[*Schnitt mit dem Küchenmesser*])。

在此之前不久,乔治·德·基里科(Giorgio de Chirico)及其同道在意大利开创了形而上绘画(*Pittura metafisica*),他们对超现实主义者的影响显而易见。形而上绘画对真实主义和新客观性也具有重要影响。不过这些艺术流派在内容上特别是在政治取向方面存在差异。在意大利,许多画家乐见法西斯主义的垄断;达利是佛朗哥狂热的支持者;米罗在西班牙内战期间支持国际旅的部队;当德国军队进军巴黎时,马克斯·恩斯特逃往美国,在那里创作《雨后的欧洲》(*Europa nach dem Regen*)等预言性的绘画,直到战争结束。

57

题外话:艺术作品的分类问题,或者马塞尔·杜尚, 一个立体达达主义的超现实主义者的

在艺术史中,归类的愿望使那些不愿有所归属的艺术家也被敲上特别的印记,由此产生的问题在马塞尔·杜尚身上表现得尤为突出。杜尚本人拒绝任何分类,他与其他流派明显格格不入,所以在此开辟独立章节对其进行专门论述。仅凭一件作品,著名的《泉》(*Brunnen*),就可以理解,归类与解释何其难也,艺术史学家的行事方式又是多么可疑,他们所要做的,只是向世人展示,他们掌握了一件艺术作品的意义。

作品《泉》,又名 *Fontaine* 或 *Fountain*,根据署名日期,其实属于 1920 年以前创作的艺术作品。但是按照杜尚有关艺术的定义,这件作品已远远超越了时代。在《创造性的行为》(*Der kreative Akt*, 1957)^①一文中,杜尚对此有非常清楚的表述:

总而言之,创造性的行为并非由艺术家独自完成;观众通过对作品内在资质的破译与解释,使作品与外部世界产生关联,并由此对这一创造性的行为添加自己的贡献。当后人某一作品做出最后的评判,或是

59

① 参见:本书第三章《材料》,第 27 节。

二十世纪西方艺术史·上卷

为某些被遗忘的艺术家恢复名誉时,这一点表现得更为清晰。

《泉》在1917年“出现”时,只为少数人所了解,并没有对其著作权加以说明。直到1951年,这件作品才以复制品的形式展出。

1917年马塞尔·杜尚住在纽约,是“独立艺术家展”(Ausstellung der Unabhängigen)的协展人之一。该展览以巴黎独立沙龙展为表率,展出地点是大中央美术馆(Grand Central Gallery)。每位艺术家只要支付六美元,就可以提交两件作品。不存在落选的问题。

展览开幕前一周,杜尚和画家约瑟夫·斯特拉(Joseph Stella)以及工业家之子、艺术收藏家沃尔特·阿伦斯伯格(Walter Arensberg,杜尚的朋友),一起到莫特(J. L. Mott)卫浴公司的展示厅,买了一个陶瓷质地的男用小便池。杜尚把小便池翻转过来,签上“R. Mutt 1917”的字样,将之命名为《泉》。在展览开幕前两天,杜尚使用化名“理查德·穆特”(Richard Mutt)和费城一个虚构的地址,将这件作品提交给展览评委会。评委会的众多成员为之震怒,在展览开始前一个小时以微弱多数拒绝了这件作品,阿伦斯伯格和杜尚当即宣布退出评委会。

关于《泉》的去向有种种传闻,例如阿伦斯伯格买下了这件作品,评委会主席把它砸碎了,等等。事实是,杜尚把这个男用小便池带到阿尔弗雷德·施蒂格利茨的画廊,以便对这件作品进行拍照。这件作品很可能就留在那里,画廊解散时被当作垃圾处理掉了,这是大多数“现成品”的命运。1951年,艺术经纪人西德尼·詹尼斯(Sidney Jannis)请求得到一件复制品。杜尚授权他购买一个新的男用小便池,并在上面署名。1964年,阿图罗·施瓦茨(Arturo Schwarz)将八个男用小便池摆放在一起(像其他现成品一样),这些小便池不是买来的,也没有署名,而是根据照片制造出来的。这一行为使“现成品”的概念走向荒诞。

《泉》并不是杜尚的第一件“现成品”。尽管这一概念在20世纪20年代才开始出现,在1951年展出时首次引起了广泛的注意,人们还是会不断地读到这样的文字:第一件现成品产生于1914年,展出时激起众怒。事实上,1916

年杜尚在纽约一家画廊展出了两件“现成品”，但是并没有引起人们的注意。《泉》的著作权始终不清不楚。在杜尚参与出版的《盲人杂志》(*The Blind Man*)第二期上刊载了一篇匿名文章，题为《理查德·穆特事件》(*Der Fall Richard Mutt*)，其中有这样一段文字：

穆特先生是否亲手制作了《泉》，这并不重要。他选择了它。他选取了日常生活中一件寻常的物品，就这样放置在那里，物品本身的实用意义随着新的题目和视角消失殆尽——他为这件物品创造了新的思想。

可以推测文章的作者就是杜尚本人。这篇文章包含了“现成品”(既成)的概念：一件工业化生产出来的物品，未经改变，但是拥有一个署名、一个题目或是一句铭文。很明确，这件物品不是被发现的，而是买来的，其之所以被选择并非基于美学的视角。

“人能否创作不是‘艺术’作品的作品？”杜尚的问题无法阻止艺术史学家和艺术批评家对此作出诠释，有时甚至是公然的对抗。杜尚对此听之任之，这也是其艺术观念的一部分。阿图罗·施瓦茨尝试用杜尚与妹妹苏珊娜所谓的乱伦来解释其作品，杜尚并没有阻止这种做法。阿图罗·施瓦茨不仅在杜尚生前撰写了一部长篇巨著，还负责“现成品”的编辑出版。约翰·凯奇(John Cage)后来称施瓦茨“是第二级的现成品，也就是说在解释的层面，把现成品作为成批制作的工艺品，进行自我抹黑，借势激怒观者”。美国艺术家朗达·希勒(Rhonda Shearer)的尝试大致可以证明，杜尚改变了他的现成品，因此这些作品不再是日常艺术，其后隐藏着一个巨大的秘密计划，可以被称为第三级的现成品。

超现实主义流派的电影制作人汉斯·里希特(Hans Richter)在其有关达达的论著中，提及杜尚在1962年11月10日写给他的一封信。信中有道：“当我发现现成品时，我想颠覆美学的破烂。但是新达达却用现成品去发现‘美学价值’！我把干瓶器和小便池迎面抛去，他们却把这种挑衅奉为审美之美。”这本著作广为流传，里希特后来承认，这段文字并非出自杜尚，而是他在

一封信中总结了他与杜尚的一次谈话,他请杜尚审阅,杜尚自然表示认可。所以,这段被多次引用的表述并不能用于解释现成品。

62 现成品并不属于达达,正如众多文献所说的那样,第一批现成品出现时,达达尚不存在。尽管如此,杜尚、阿伦斯贝格和斯特拉在纽约独立艺术展上的行为,今天仍可称为达达。虽然对达达一无所知,但是反权威的行动在大西洋两岸同时酝酿。

围绕作品《泉》,1989年举办了一个大型展览,画册论文采用书籍的形式出版。各种诠释层出不穷,超越了杜尚作品的多重意义。论题不仅限于“理查德·穆特”和“小便池”这些字词的意义(在有关杜尚的现代文献中已有大量论述),甚至还包括小便池的固定垫圈、排水孔以及摆放位置的意义。一方面看似荒诞,一方面再次表明杜尚有关艺术的定义恰如其分。现成品之所以成为艺术,是因为观者把它解释为艺术作品,专家认识到它的意义(即使有时互相矛盾)。

从20世纪50年代开始,许多艺术家从杜尚的作品中获得灵感,这种影响持续至今。人们根据美学的原则来创作现成品。2000年,在慕尼黑艺术之家(Haus der Kunst)举办了一个展览,名为“20世纪艺术之物”(Dinge in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts),《泉》《干酒器》的复制品以及其他现成品如圣像般被搬上历史舞台,此外还有众多艺术家参展,他们大都直接受到杜尚的影响,例如汉斯·哈克(Hans Haacke,《无所申报》[*Nothing to declare*],1992;《断裂 R. M.》[*Broken R. M.*],1986),还有雪利·勒文(Sherrie Levine),他用铜浇注了一个男用小便池,由此赋予其美学意义。杜尚当初意在否认美学,但是随着时间的推移,这件作品获得了美学的意义。

63 杜尚与达达主义者、超现实主义以及后来的波普艺术家有密切的接触,创作于1912年的《下楼的裸女》可以被归为立体主义,虽然立体主义者拒绝接受这幅作品。但是杜尚的后期作品,尤其是《大玻璃》(*Großes Glas*)和《给定》(*Etand donné*),与同时代的其他艺术作品不具有任何可比性。在创作阶段,杜尚鲜为人知,也很少有人理解他的作品。今天他被公认为是20世纪最重要的艺术家之一,作品《新娘被她的单身汉们剥光了》(*La Mariée mise à*

nu par ses Célibataires, même), 又名《大玻璃》, 开启了一个新的时代。猜测也从此开始, 这是一个什么样的时代? 有关这件作品的第一个构思发端于 1913 年的慕尼黑, 1918 年杜尚在纽约开始创作, 1923 年以未完成的状态将其搁置一旁。这件作品后来破损, 杜尚费尽心力对其进行修补, 之后宣布: 这件带有无数裂隙的作品创作完成。与杜尚的现成品一样, 这件作品直到 50 年代才引起关注。关于这件作品至今没有普遍认可的解释, 尽管杜尚后来出版了《绿盒子》(*Grüne Schachtel*), 刊发了有关《大玻璃》的许多笔记。虽然马塞尔·杜尚的知名度至今不及毕加索、达利和康定斯基等艺术家, 但是他对艺术的发展具有深远的影响。他是把艺术与生活联系在一起的第一人, 他的生活就是艺术, 特别是下棋占据他生活的那段时间。大概没有人像他那样洞悉艺术运作的机制, 并尝试运用所有的手段, 致使人们难以对他本人和他的作品进行归类。无法归类, 并非因为他抵制一切, 而是因为他认同一切。他成功地做到了这一点。

新现实主义的各种形式与内容

64

1925 年在曼海姆举办的展览“新客观性——自表现主义以来的德意志绘画”(Neue Sachlichkeit — Deutsche Malerei seit dem Expressionismus), 创造了一个新的风格概念, 尽管这一概念只是单纯概括参展艺术家的共同特征, 即用现实主义手法描绘客观事物。展览的发起人古斯塔夫·弗里德里希·哈特劳普(Gustav Friedrich Hartlaub)也认识到这一点, 他把参展画家分为“左”和“右”两组。马克斯·贝克曼等几位画家拒绝这种分类。奥托·迪克斯、乔治·格罗兹和鲁道夫·施利希特属于“左翼”, 其创作植根于达达运动。这些画家更喜欢真实主义这一概念。他们共同用作品谴责市民社会的虚伪与好战。1933 年以后, 他们的作品被诬蔑为“堕落”, 并在 1937 年举办的“堕落艺术展”上展出。施利希特曾尝试与纳粹妥协, 间或也做到了这一点。

“右翼”画家专注于风景和静物等永恒不朽的题材。他们中的一些人最初与纳粹接触时, 并没有什么顾虑, 甚至接受了那些被剥夺了职务与声望的画家同事的职位。1933 年, 弗兰茨·拉齐维尔(Franz Radziwill)接受杜塞尔

二十世纪西方艺术史·上卷

多夫艺术学院的教职,成为保罗·克利的继任者,但是1935年被迫离职,因为他的作品最终被认定不符合纳粹的审美要求。只有风景画家维尔纳·派纳(Werner Peiner)在纳粹统治时期平步青云。

65 弗兰茨·若(Franz Roh)在1925年出版的著作中,把哈特劳普所谓的“新客观性”绘画称为“魔幻现实主义”(Magischer Realismus),除了参加哈特劳普展览的艺术家,同属于这一类别的还有未来主义者卡洛·卡拉和吉诺·塞沃里尼,此外还有毕加索、安德烈·德朗、奥古斯特·埃尔班(Auguste Herbin)和让·梅青格尔。魔幻现实主义这一概念也用于超现实主义某些特定的变种。

这些概念令人困惑。唯一可以确定的是,在20世纪20年代,作为表现主义、抽象和无对象的反向运动,一种写实主义的画风重新确立,但是不同艺术家追求的目标大相径庭。

当时不仅是在德国,现实主义在欧洲其他国家也有所抬头。俄国就是一个例子。至上主义在无对象艺术的发展进程中扮演了开拓者的角色。1922年,在德国柏林举办的“第一届俄罗斯艺术展”(Erste Russische Kunstausstellung)上,展出了150位艺术家创作的1000余件作品,至上主义获得广泛的关注。当时在俄国正在进行一场艺术大讨论,讨论的结果最终指向社会主义现实主义。西方学术界有一个观点被反复提及,即社会主义现实主义是由上层,也就是由斯大林决定的。这一观点需要更正。

在新国家联盟的第一个革命性阶段,以卡西米尔·马列维奇为核心的至上主义者获得普遍认可。他们宣扬,在共产主义社会,艺术作为独立的媒介已经消亡。柳博芙·波波娃在1920年对这一理念进行了简洁的概括:“绘画、雕塑以及建筑——艺术的角色已经终结。因为对于我们这个时代意识来说,艺术不再是必要的,艺术所能给予我们的,只能被视为一种倒退。”

66 不难理解,年轻艺术家对于这一声明的反应,就是回归具象。我们也可以从欧洲现实主义运动的整体背景来考察这一现象。当时成立了各种不同的艺术团体,例如架上绘画协会(Gesellschaft der Staffeleikunst, OST),于1925年举办了第一次展览。他们联合其他艺术团体以及一些作家,不断向执

政党发出呼吁,要求为艺术创作设定普遍的准则。他们在1925年赢得首度胜利,执政党发布支持具象绘画的建议,同时强调多元艺术的必要性。直到1932年,风格多元化遭到摒弃。1934年,社会主义现实主义被解释为唯一合乎规范的艺术形式。但是在这一大方向下依然存在着不同的风格流派。冷战期间,西方媒体宣传苏联推行艺术一体化、同步化,但是在华沙条约组织的其他成员国并没有出现这一现象。

与现实主义的欧洲变种同步,在墨西哥出现了一种绘画形式,以意大利文艺复兴作为出发点,受到新艺术风格、立体主义和达达主义的启发,但是也吸纳了前哥伦布时期民间艺术的精髓。迭戈·里维拉(Diego Rivera)、何塞·克莱门特·奥罗斯科(José Clemente Orozco)以及大卫·阿尔法罗·斯奎罗斯(David Alfaro Siqueiros)共同开创了这种强调社会责任感的壁画形式,并以“公共壁画”(Muralismo)的概念步入艺术史。

摄影与电影

发端于19世纪的摄影技术,在两次世界大战之间早已走出了起步阶段。虽然绘画与摄影之间的竞争依然存在。摄影继续使用柔焦镜头和修版技术,力求接近肖像绘画。20世纪20年代,一些摄影师开始背离浪漫化的艺术摄影,其中阿尔伯特·伦格-帕奇(Albert Renger-Patzsch)以写实的工业摄影著称。1928年伦格-帕奇出版画册《世界是美丽的》(*Die Welt ist schön*),展示了其所拍摄的有关植物、动物、风景、建筑、机器和工业产品的照片。在这些作品中,他去除了对象的关联性,专注于局部的再现。例如针对植物的近距离摄影,选取局部,在洗印时作进一步的校正。1927年,他在短文《目标》(*Ziele*)中指出,摄影拥有自身独特的技巧和手段,与绘画的技巧和手段不具可比性。他强调,一幅优秀的摄影作品,其质量在于它的现实主义,相对于绘画,摄影可以更为精确地描述高度和深度,特别是快速的运动。从最亮的光线到最深的暗影,形状的再现与细腻的色调层次,赋予摄影“神奇的体验”。最后他提

67

出,摄影师应该把艺术交给艺术家,其创作的作品应该植根于摄影的独特性。

伦格-帕奇的观点并不孤立。汉斯·芬斯勒(Hans Finsler)在哈勒和苏黎世讲授摄影。他拍摄在基毕希施坦堡出产的产品、哈勒市区的建筑,此外还为不同的公司拍摄广告。奥古斯特·桑德(August Sander)从1910年开始拍摄以韦斯特瓦尔德农民为题材的作品。他与科隆的一个进步艺术家团体有密切的接触,海因里希·赫勒(Heinrich Hoerle)和弗兰茨·威廉(Franz Wilhelm)都是这个团体的成员。和伦格-帕奇一样,桑德强调绘画与摄影的区别。桑德尝试,把旧的底片洗印在工业摄影专用纸上。如此产生的照片,与过去用同一底片洗印出的照片效果完全不同。

从1924年开始,桑德着手为不同社会阶层的人拍摄肖像。对他来说,再现真实是最重要的。他的人像摄影以画夹作品的形式出版。这些作品不是抓拍,而是摆拍,但是并未因此失去文献价值,因为这些人呈现出的姿态,是他们希望被看到的样子。

法国人亨利·卡地亚-布列松(Henri Cartier-Bresson)同样专注于人物摄影。亚历山大·罗德申科在苏联拍摄人物、建筑、工业设施,同时进行摄影拼贴的实验。经由达达运动,摄影拼贴的艺术价值得到肯定。在美国,阿尔弗雷德·施蒂格利茨、爱德华·施泰肯(Edward Steichen)、多萝西·兰格(Dorothea Lange)和爱德华·韦斯顿(Edward Weston)致力于写实主义摄影,整合社会批判的因素。他们均与前卫艺术家有着密切的接触。曼·雷开创了雷摄影术(Rayogram),即将物品放置在感光材料上,然后进行曝光。他能够对介于摄影与造型艺术之间的不同道路进行规范,正如其所表述的,他拍摄无法描绘的,描绘无法拍摄的。

比摄影更新的媒介是电影。第一部电影于1895年首映。最早出现的移动图像展现的只是现实生活中短暂的场面(著名的例子是驶入火车站的一列火车),宣示的是造型艺术中被认为刚刚超越的自然主义。但是不久人们就认识到这种新媒介所蕴含的可能性。蒙太奇的运用是一个重要的认知,在1908至1920年间,从中发展出许多艺术造型的手法。

无声电影的伟大时代持续的时间并不长。早在1927年就拍摄了第一部

有声电影。与此同时人们开始实验彩色电影。无声电影中手工着色的彩色镜头,不久就让位于新的技术发明,并在 30 年代放映的首部彩色电影中展示了令人信服的效果。但是人们仍然继续拍摄黑白电影。

摄制于 1919 年的《卡里加利博士的小屋》(*Das Kabinett des Dr. Caligari*),展现了造型艺术对电影的影响,奏响了电影表现主义的胜利进行曲。导演罗伯特·维纳(Robert Wiene)凭借这部电影步入电影史,他本是一名演员。弗里茨·朗(Fritz Lang)推动表现主义电影继续向前发展,在此之前,他曾在大学学习绘画和雕塑。

受到达达和超现实主义的启发,在法国,造型艺术家与电影导演合作,单纯利用电影的视觉性,放弃电影的叙事性。导演勒内·克莱尔(Rene Clair)的兄弟这样定义纯电影的尝试:

电影的节奏是一种潜能,可以超越事实的逻辑和现实制造幻觉,这一切只有在与镜头和胶片的协作下才能实现。从我们敏锐的导演的几部作品中,可以想象,当电影摆脱所有戏剧性和文献性的元素时,电影如何更真、更纯。电影虚构的喜悦油然而生,并从中衍生出一种“交响的光学”(sinfonische Optik)。

1923 年,曼·雷在电影《理性的回归》(*Le retour a la raison*)中,把钉子和扣子洒在负片胶卷上,然后对其进行曝光。雷摄影术由此成为移动的图像。1924 年,弗朗西斯·毕卡比亚(Francis Picabia)撰写了电影脚本《幕间节目》(*Entr'acte*),在芭蕾舞剧《封闭》(*Relache*)的幕间休息时放映,这部舞剧同样由他本人执导。众多艺术家参与了这部电影的摄制。勒内·克莱尔担任导演,埃里克·萨蒂负责作曲,毕卡比亚、萨蒂、曼·雷、杜尚和其他艺术家都在这部荒诞电影中扮演了角色。在其中一幕场景中,杜尚和曼·雷坐在香榭丽舍大街剧院屋顶的栏杆旁下棋,直到一股强大的水流把棋盘上的棋子冲走。与芭蕾相比,电影获得了更大的成功。同年,画家费尔南·莱热拍摄电影《机械芭蕾》(*Ballet mecanique*),在这部电影中,坛坛罐罐和面孔一起跳起了有

70

节奏的舞蹈。

超现实主义者们认识到,幻觉可以借助电影这一媒介得到出色的展现。杰曼·杜拉克(Germaine Dulac)和曼·雷在这方面进行了最初的尝试。后来,导演路易·布努埃尔和萨尔瓦多·达利共同拍摄了《一条安达鲁狗》和《黄金时代》(*Das Goldene Zeitalter*, 1930),这两部电影至今享有盛誉。拉斯洛·莫霍利-纳吉和其他知名艺术家也拍摄了多部抽象电影,例如维京·埃格灵(Viking Eggeling)、汉斯·里希特、沃特·鲁特曼(Walter Ruttmann)。此外还有奥斯卡·菲兴格(Oskar Fischinger),他主要尝试用电影解读音乐。1940年,菲兴格参与了迪士尼动画片《幻想曲》的制作,但是他的创作过于抽象,最后被删节。尽管如此,绘制抽象电影的先驱们,在动画电影的发展史上依然具有不容低估的影响力。

71 俄国人认识到蒙太奇对于电影内在戏剧性的意义,通过释放观众的情感,产生一种主观的共同体验。谢尔盖·爱森斯坦执导的《战舰波将金号》对革命性的事件进行了令人信服的再现,弗塞沃洛德·普多夫金(Wsewolod Pudowkin)等其他导演也获得了巨大的成功。美国不久成为世界上最大的电影生产国,但是充斥银幕的主要是闹剧和冒险电影。

20世纪30年代,基于各种不同的原因,实验的快感逐渐消退。与世界经济危机相伴,政治变革(民族社会主义、苏维埃现实主义的教条)发挥了重要的作用。相对于无声电影,有声电影可以更好地描绘现实,这也是叙事电影得到强化的一个原因。直到20世纪40年代,人们才重新开始实验,电影获得革命性的发展。1941年,奥尔森·威尔斯(Orson Welles)拍摄《公民凯恩》(*Citizen Kane*),开辟了电影发展的新路。战后,有关电影创作的新思维大都来自法国。

造型艺术对电影的影响,即尝试将一种媒介的造型手段用于其他媒介,最终烟消云散,对于摄影的影响也是如此。电影所蕴含的可能性,既非摄影,也非造型艺术(反之亦然)。电影和摄影一样,同属于20世纪上半叶的艺术表达方式,虽然时至今日,这一点常常被艺术史所忽视。

代 表 作 品

弗兰克·劳埃德·赖特 罗比住宅

1908至1909年间,弗兰克·劳埃德·赖特在芝加哥郊外的橡树园(Oak Park)为自行车和汽车零部件制造商弗里德里克·C. 罗比(Frederick C. Robie)设计建造了一栋住宅。1888至1893年间,赖特在路易斯·沙利文的事务所学习和工作。沙利文是芝加哥建筑学派的杰出代表。之后,赖特开办了自己的建筑事务所,用20年的时间在橡树园建造了许多独栋住宅建筑。世纪之交,他把自己设计的住宅建筑命名为“草原住宅”(Prairie-Houses)。他用这一概念反制当时美国建筑界盛行的欧洲风,提出了一种新的建筑设计程式。在他看来,这种程式更适合于美国中西部的特点。他尊崇沙利文的一句名言“形式追随功能”(Form follows function),并将其付诸实践。

“罗比住宅”(Robie House)是赖特“草原住宅”系列设计中最为彻底的一个。赖特用“草原住宅”反对“纸板建筑”(Pappkartonhäuser)。对他而言,纸板建筑由地板、屋顶和四面墙壁组成,遵循清晰对称的建造程式。在“草原住宅”的设计中,水平性居于主导地位,建筑物的层高相对较低,四坡屋顶极力向外延伸(即向外凸出),虽然罗比住宅是一幢三层的建筑。屋顶的主要功能在于遮阳挡雨,同时象征地域的辽阔,使屋顶的无限延伸成为可能。建筑的内部是一个巨大的空间,仅以壁炉作为分割点,划分出起居室和餐厅(确切地说是台球厅和儿童游乐室)。只有经济空间被间隔开来。卧室位于面积较小的第三层。

大房间明亮的窗带突出了整体设计的水平性,主宰建筑的立面。只有壁炉强调垂直性。炉火在整栋住宅中居于中心的地位,这一点从建筑外观即可感知,其在内部空间则具有社会意义和象征意义。虽然中央供暖使壁炉失去了本来的必要性,但是让人联想到狩猎者的篝火。

1930年,赖特总结了有关草原住宅建筑程式的主要观点。^①事实上,早在1910年他就出版了一本画册,收入了当时设计的全部建筑。他提出了一个新的概念“有机建筑”(Organisches Bauen),作为画册序言的题目。^②这本画册不是在美国,而是由瓦斯穆特(Wasmuth)出版社在柏林出版,赖特也因此找到了他在欧洲的第一批崇拜者和接受者。但是赖特有关无限的概念却被忽略了,这一元素对于当时人口稠密的欧洲极为陌生。罗伯特·范特·霍夫(Robert van't Hoff)1915至1919年在惠斯特丹(Huis ter Duin)建造的海尼别墅(Villa Henny),是最早一批受到赖特影响的欧陆建筑。

除了早期作品“罗比住宅”,赖特有关有机建筑的理念在他的居住地塔利辛得到了最为充分的展示。他在这里建造了许多房屋,塔利辛后来成为未来建筑师的麦加。落水山庄(Falling Water)是赖特最为著名的作品,建于1934至1937年间。房屋直接建在瀑布之上,一块岩石洞穿了起居室的地板,那里当然是壁炉。赖特还设计了纽约的古根海姆博物馆(Guggenheim-Museum),但是没能等到竣工(1959)。他的能力早在1922年就得到了证明,他用全新的结构方式建造东京帝国饭店(Imperial-Hotel),用悬臂式混凝土立柱取代墙壁支撑楼板。1923年东京大地震,92 000人罹难,城市的大部分房屋遭到毁坏,赖特却收到了这样一封电报:“帝国饭店完好无损地矗立在那里,如同你天才的纪念碑。”

赖特在19世纪后半期逐渐形成自己的风格,今天却被视为20世纪上半叶美国最著名的建筑设计师。尤尔根·帕尔(Jürgen Pahl, 1999)把赖特归为前现代(Vormoderne)的建筑师。现代建筑发端于欧洲,维也纳的阿道夫·路斯和柏林的彼得·贝伦斯(Peter Behrens)是欧洲现代建筑的思想先行者,他们的探索没有受到赖特的影响。

阿道夫·路斯 米歇尔广场的路斯建筑

阿道夫·路斯为维也纳设计了许多大型项目,但是只有一个项目得以付

① 参见:本书第三章《材料》,第10节。

② 参见:本书第三章《材料》,第2节。

诸实践,这就是位于米歇尔广场的路斯建筑(Haus am Michaelerplatz, 1909—1911,图1)。这一建筑在当时保守的维也纳成为争议的焦点,今天则被视为国家文物。

两家知名的成衣公司戈德曼(Goldmann)和萨拉池(Salatsch)计划建造一座新的商业大厦,经过小范围的招标,没有获得令人满意的设计。两家公司找到阿道夫·路斯,委托他进行设计。在接受这一任务之前,路斯提出了若干条件,建筑的平面设计由各方共同商定,但是立面外观必须遵从他的主张。75 1911年建筑竣工时,路斯发表演讲指出:“建筑师无法向任何人解释建筑立面。最终呈现出来的效果,只有一个人知晓,即设想这一效果的人。……近年来涌现出许多极端的建筑立面,如果业主事先预见其效果,这些立面就不会被建造。”路斯设计的立面也引发了许多争议,商厦的竣工一度被推迟。

路斯设计的五轴主立面位于绅士巷(Herrengasse)和科尔市场(Kohlmarkt)之间一块尖锐的角地,面向米歇尔广场、米歇尔教堂(立面为盛期巴洛克风格)和霍夫堡皇宫(Hofburg)。最下面的两层是销售和业务空间,外部自成一个整体,略微凸出,用产自埃维亚的斯珀里诺大理石装饰。前庭采用具有韵律感的支撑,与上层建筑垂直的窗框并不统一。支柱后面是入口和橱窗。正对米歇尔广场的一面,一层略有增高,上面的夹层相对较低。朝向侧街的建筑立面,采用完全相反的设计。一层较低,夹层较高。朝向科尔市场的立面有三列窗户(建筑前凸部分只有两列窗户),朝向绅士巷的立面有八列窗户,其中前三列窗户所在的立面向外凸出,中间四列向内收敛,最后一列再次凸出。路斯由此在两个侧街的立面之间建立了一种联系,使得绅士巷一侧的立面不会显得过于强势。

前庭设计简洁而不失辉煌,是路斯对米歇尔教堂大门立面所作的一种呼应。在商业楼层之上,是毫无装饰的住宅楼层。没有边饰的方形窗户,内部76 被切割为三个部分。其中几扇窗户附有青铜花架。光洁的、没有装饰的墙面采用维也纳石灰涂层,意在向涂有同样灰泥的维也纳民居致敬。

对建筑物内部空间的划分,路斯与戈德曼进行了密切的合作,特别是包括销售、储藏以及办公室在内的商业楼层。设计的新奇之处在于,不同空间

二十
世纪
西方
艺术
史·上
卷

根据具体功能采用不同的高度。1911年路斯这样表述：“厕所不需要像大厅那样高。根据实际需要确定每个房间相应的高度，造价更为经济。”1931年，海因里希·库卡（Heinrich Kulka）把这一原则定义为“空间规划”（Raumplan）。在为达达主义者特立斯坦·查拉设计的居所（1926—1927）以及在布拉格设计的米勒别墅（Villa Müller，1928—1930）中，路斯更为彻底地贯彻了这一原则。

1908年，路斯在著名的《装饰与犯罪》（*Ornament und Verbrechen*）^①一文中，以尖刻的笔触抨击新艺术风格。路斯建筑建成之后，路斯本人也曾饱受争议，维也纳人讥讽这座建筑是“没有眉毛的建筑”。卡尔·克劳斯（Karl Kraus）是路斯的辩护者之一，他的见解最终被证明是正确的。他说，路斯建筑有一天将被写入历史。但是这一观点在当时并不被认同。

1928年，这栋建筑被卖掉，不久在平整的立面上装饰了纳粹的符号，桃花心木的内部设施被拆除。1944年路斯建筑在一次炸弹袭击中遭到损坏，1947年被认定为国家文物。1989年赖弗埃森银行对整体建筑进行了修缮，尽可能恢复建筑的最初形态。在现代建筑发展史上，路斯建筑具有划时代的意义，
77 这一点毋庸置疑。但是在有生之年，路斯收获的批评远甚于尊崇。在路斯诞辰125周年之际，奥地利发行了一枚纪念邮票，上面的图案就是米歇尔广场的路斯建筑。

彼得·贝伦斯 通用电器公司的涡轮机厂房

建筑师的主要任务是设计独栋的住宅建筑和商业建筑。自1764年巴黎桥梁与道路学校（Ecole des ponts et chaussée）成立之后，工程建筑通常被纳入建筑工程领域，建筑师具有较高的社会地位，一般只负责工程建筑的外观设计，使其与周边的历史环境相协调。在建造于19世纪的许多火车站和厂房建筑中不难发现这一点。正如赫尔曼·穆特修斯（Hermann Muthesius）在1913年所嘲讽的那样，建筑师已经堕落为“外观艺术家”（Bekleidungskünstler）。

^① 参见：本书第三章《材料》，第1节。

最迟在 20 世纪初,一些建筑师已开始尝试运用新的建筑材料处理新的结构性建筑项目。彼得·贝伦斯是其中的一位开拓者。1901 年贝伦斯在达姆施塔特市玛蒂尔德高地建造他的第一栋建筑之前,主要从事画家、工匠和设计师的工作。1907 年贝伦斯出任通用电器公司的建筑和艺术顾问,负责设计企业的形象标识,为广告牌和样机制定统一的标准,也就是今天所说的企业标识。1908 年贝伦斯完成了柏林涡轮机厂房(Turbinenhalle)的第一张设计草图,这座厂房于 1909 年竣工。这是 20 世纪德国建筑史上最有影响力的作品之一。

在设计时,贝伦斯必须顾及预先设定的各种要求。建筑规模取决于任务本身,这栋厂房将用于制造电厂的涡轮机。建筑内部必须是一个没有支架的连续而漫长的空间,足以放置两部桥式起重机。事先给定的其他条件,包括使用钢铁作为建筑材料,设计足够的玻璃幕墙便于有效采光。沿街可视的纵侧面具有纯粹的结构特征。钢梁赋予玻璃墙面以节奏感。钢梁凸出于略微倾斜的玻璃表面,借助强有力的关节固定在高高的混凝土基座上。没有任何多余的装饰和附属物干扰整体结构。1933 年理查德·哈曼(Richard Hamann)这样评价贝伦斯的设计:“工厂本身的结构性艺术与工厂内部的结构性工作,合理的创造与合理的生产相得益彰。”但是对于朝向胡腾大街的厂房主立面设计,哈曼并不认同,批评这一设计“过于表现性,过于神庙化,过于隆重”。

哈曼的意见并非孤立。主立面中段的玻璃幕墙承载着一个多棱的混凝土山墙,以强有力的混凝土立柱为框架,钢带镶边,近似意大利文艺复兴时期的粗琢石墙(Rustika)。山墙、玻璃和角柱的相互作用,让人联想到古代的神庙建筑。首席工程师卡尔·伯恩哈特(Karl Bernhard)批评贝伦斯在艺术上不诚实,因为角柱并不具备承重的功能。

尽管贝伦斯没有直接引用古代的建筑语汇,但是他的设计具有明显的神庙建筑特征。贝伦斯把通用电器公司的涡轮机厂房(图 2)称为“劳动大教堂”(Kathedrale der Arbeit),斯皮罗·考斯托夫(Spiro Kostof, 1993 年)则从中发现了“工业力量的神庙”。1910 年,弗兰茨·曼海姆(Franz Mannheimer)把这一立面解释为“竖立在地面上的风格粗犷的锤子”,将其视作劳动工具的象

78

79

征。此外,他还满怀热情地把通用电器公司的涡轮机厂房比作“钢铁的教堂”,是“第一个可以在里面自由呼吸的机器空间”。

今天,通用电器公司的涡轮机厂房被认为是发展当代工业建筑语汇的首次尝试。无可否认,这一设计融合了大工业的专制态度,通过建筑的纪念碑化,实现工业作为增长型经济力量的自我宣示。

涡轮机厂房建造期间,有三位年轻的建筑设计师在彼得·贝伦斯的建筑事务所工作。在这之后很短的时间内,他们对欧洲和美国现代建筑的发展起到了决定性的作用:1907至1910年,沃尔特·格罗皮乌斯在阿尔弗雷德建造的法古斯工厂(Fagus-Werk),堪称工业建筑的又一本“教科书”;1908至1911年,路德维希·密斯·凡德罗凭借斯图加特的白院聚落崭露头角;1910至1911年,爱德华·让纳雷(Edouard Jeanneret),也就是著名的勒·柯布西耶,其建筑理念对于社会保障住宅的发展具有重要作用。涡轮机厂房及其建筑设计师作为技术导向性建筑的前驱,对于未来几十年建筑设计的发展具有深远的影响。

沃尔特·格罗皮乌斯 法古斯工厂

莱纳河边阿尔弗雷德市的法古斯工厂,建造于1911至1914年,在今天被视为德国乃至欧洲现代建筑的奠基之作。1910年1月,年轻的沃尔特·格罗皮乌斯与贝伦斯的另一位学生阿道夫·梅耶(Adolf Meyer),在柏林开办了自己的建筑事务所。2月,因为与阿尔弗雷德市议员的亲属关系,他们与卡尔·本沙伊特(Carl Benscheidt)建立了联系。为了开办一家制鞋厂,本沙伊特需要建造新的厂房,但是当时他已将这一项目委托给工业建筑师爱德华·维尔纳(Edward Werner)。维尔纳后来几乎被世人遗忘了。1911年年初,在与格罗皮乌斯第一次会面之后,本沙伊特并不确定是否要对维尔纳的结构图纸进行修改。1911年获得建筑许可证之后,本沙伊特立刻启动挖掘工作,格罗皮乌斯只能对建筑立面进行细微的调整,以“赋予整体建筑雅致的外观”(本沙伊特致格罗皮乌斯的信,1911年5月13日)。

维尔纳的设计方案由若干个建筑复合体组成,目的在于确保生产流程的时效性,从树干到发送成品鞋,所有工序都尽可能节省时间。格罗皮乌斯也

认同这一方案。但是,维尔纳设计的建筑立面沿用经济繁荣时代的传统风格,格罗皮乌斯对这一设计进行了改动。工厂的主体建筑包括制造空间、发货和办公区域,立面设计最具创新意义:这里出现了欧洲的第一道幕墙,也就是第一个非结构性的玻璃幕墙。摒弃封闭的砖石立面,格罗皮乌斯设计了轻盈的砖砌立柱,向上逐渐变细,其间悬置玻璃的钢架结构。格罗皮乌斯甚至让钢玻璃结构突出于立柱之上,由此彰显新的建筑原则。 81

这一建筑形式极具革新精神,正如格罗皮乌斯所阐释的,其象征意义被理解为乌托邦。玻璃幕墙虽然没有展现公司内部的等级制度,但是工人、管理者和领导层之间的不平等倾向一览无余。

工厂房于1912年竣工。企业运营非常成功,格罗皮乌斯和梅耶在1913年夏天接受了扩建厂房的任务。20世纪20年代,他们对整体建筑再次进行了小规模调整。

格罗皮乌斯和梅耶参加了1914年在科隆举办的“制造联盟(Werkbund)展”,参展作品是一件工厂建筑的样板。作品诠释了法古斯工厂的创作理念,考虑到同时作为展览性的建筑,又在原来的设计上进行了一些必要的改动。布鲁诺·陶特的玻璃展馆(Glaspavillon)是这次展览中最为引人注目的作品,但是其在建筑史上的意义远不及法古斯工厂。卡琳·威廉(Karin Wilhelm, 1983)对法古斯工厂所做的基本的建造史的研究,使人们重新认识到这一点。温弗里德·内丁格尔(Winfried Nerdinger, 1985)称赞法古斯工厂是“青年格罗皮乌斯的天才之作,他在建筑构造上的大胆设计和艺术创新,几乎超越了第一次世界大战之前的所有建筑……他对于20世纪建筑发展的意义,所得到的评价仍未达到应有的高度”。 82

布鲁诺·陶特 “制造联盟展”的玻璃展馆

1914年在科隆举办的“制造联盟展”上,沃尔特·格罗皮乌斯和阿道夫·梅耶展示了一个工厂建筑的样板,再次使用了玻璃幕墙,指向透明性。在这次展览上,同样是以玻璃作为建筑材料,布鲁诺·陶特展示了完全不同的建造方式。他建造的玻璃展馆(1914,图3)有意回避透明性,强调在建筑内部把

光线作为色彩。

陶特非常欣赏保罗·舍尔巴特(Paul Scheerbart)的诗歌,把玻璃展馆作为“玻璃纪念碑”(Monument des Glases)献给他。舍尔巴特又把经由赫尔瓦特·瓦尔登(Herwarth Walden)出版的小册子《玻璃建筑》(*Glasarchitektur*, 柏林,1914)献给陶特。在这本书中,舍尔巴特强调文化的更高境界与玻璃建筑之间的关联性,他甚至声称,如果玻璃建筑遍及天下,那么大地宛如被光辉的、釉色的首饰点缀。“辉煌是无法想象的。如果我们在地球上拥有像《一千零一夜》中花园里那样的珍馐美味,那我们在地球上已然拥有了一个伊甸园,不必再渴求天上的伊甸园。”

玻璃展馆建在高高的混凝土基座上。上面是14根立柱,“墙壁”采用玻璃作为建筑材料。支撑环上是舍尔巴特的14句“格言”,颂扬玻璃作为建筑材料,同时也是幸福的使者。这种做法在今天看来有些迂腐。^①支撑环上是一个钢铁架结构,由一个个菱形组成,向上逐渐变得细小,以一颗星作为终结。菱形之间镶嵌着三层玻璃,把穹顶与外部世界隔绝开来。

通过玻璃楼梯,可以从一层进入穹顶。穹顶直径10.5米,同时作为展示空间。光折射在棱柱形的玻璃上,产生一个色彩的序列,从基座处的黑蓝色开始(也就是地板的高度),向上依次是绿色和金黄,直至穹顶顶部闪烁的淡金色。从光谱色彩的角度看,唯独缺少红色。下面的装饰空间有一个水池,反射穹顶的光线,形成熠熠生辉的红色。

根据这种色彩排序,安吉莉卡·提克特尔(Angelika Thieckötter)推测,陶特当时已经接触到阿尔伯特·爱因斯坦(Albert Einstein)的引力红移理论(Theorie der Gravitations-Rotverschiebung),并尝试对其进行逐字逐句的诠释:

始于穹顶的光谱曲线,沿着引力作用的方向,也就是说,垂直地向下“推移”。从地下室仰望穹顶,又有所不同:通过空间位置的转换,光谱的

① 参见:本书第三章《材料》,第4节。

走势不断调整,光谱中的红光部分得以显现。“光的曲线”随着向下沿展的楼梯空间幻化出令人震撼的一幕:行走在光的曲径中,是一种无与伦比的经验。

陶特是否如此之早就接触到爱因斯坦的理论,令人置疑。爱因斯坦的理论直到1920年才在德国广为人知。可以证实的一点是,陶特这一时期也在研究爱因斯坦。1904至1912年,美国人乔治·艾勒里·哈勒(George Ellery Hale)在帕萨迪纳(Pasadena)附近建造了一个具有类似光导效果的塔式天体物理望远镜。陶特在建造玻璃展馆时,对于哈勒和爱因斯坦是否有所了解,至今没有定论。 84

尽管“制造联盟展”早在5月就已开幕,陶特的玻璃展馆直到7月才正式完工。8月,德意志帝国宣战,展览被迫关闭。这片场地一度作为意大利家庭的拘留营。1922年,玻璃展馆曾经被用做拍卖场所,拍卖余下的展览材料,不久即告中止。

第一次世界大战之后,陶特的主要精力转向社会保障住宅的建设。在秘密社团“玻璃链条”(Gläsernen Kette)中,其有关玻璃作为建筑材料的理念得以继续发展。陶特后来移居土耳其。1936年,他作为伊斯坦布尔艺术学院建筑系的负责人,设计了安卡拉文学系的主体建筑。他的设计融合了现代的、功能主义的建筑元素,同时兼顾传统的、被同时代人视为落后的土耳其建筑形式。

埃里希·门德尔松 爱因斯坦塔

与布鲁诺·陶特不同,青年建筑师埃里希·门德尔松很早就接触到爱因斯坦的相对论。1914年,门德尔松通过他后来的妻子结识了天体物理学家埃耳温·芬莱-弗朗德里希(Erwin Finlay-Freundlich)。弗朗德里希当时在柏林天文台工作。1911年,爱因斯坦发表了《引力对光传播的影响》,弗朗德里希是为数不多对其理论予以积极评价并试图求证的人。1914年,在克里米亚出现了一次日全食,但是弗朗德里希的科学探险因德国宣战而被迫中止,仪器设备被没收。战争期间,他与门德尔松保持书信往来,希望能够用全新的方 85

式设计建造一座天文台,一个类似美国人哈勒在帕萨迪纳建造的塔式天体物理望远镜。参照弗朗德里希提供的技术数据,门德尔松在1918年夏天完成了设计草图。弗朗德里希希望对哈勒的天文台设计作进一步的优化。但是建造天文台缺少资金支持,特别是在德国战败之后。

1919年11月,一个英国的科研团队证实了爱因斯坦的相对论。之后,弗朗德里希利用在德国兴起的“相对论游乐场”(Relativitätsrummel),为在波茨坦建造爱因斯坦塔(图4)筹集资金。1920年提交建筑方案,开始动工,1921年竣工。

门德尔松必须顾及多个技术细节。在穹顶需要安装一个定天镜(多面旋转镜),用于接收光线,通过一个望远镜和一个井状结构,将光线直接导入地下洞室,光线在那里借助一面镜子转向水平方向,之后通过裂隙、棱镜设备、衍射光栅和照相设备。

门德尔松的设计方案,是用一座新科学的纪念碑来展示这一技术。与库尔特·施威特斯的梅茨建筑和塔特林的第三国际纪念碑一样,爱因斯坦塔同属于雕塑建筑或是建筑雕塑。

86 用钢筋混凝土浇筑塔身的计划未能成功,究竟是没有能力制造如此弯曲的壁板,还是缺少必要的材料,失败的原因至今是学术界争议的焦点。塔身看似混凝土浇筑,实际上是砖砌结构,表面覆盖厚厚的混凝土涂层。

塔身矗立在高高的混凝土基座上,附设地下室专用的通风井。入口处向外延伸,采用弯曲的造型,与另一端科学家专用的地上空间(工作间和休息间)遥相呼应。整体看似一艘船,其上竖立着一个超比例的巨大烟囱——塔身。

门德尔松试图从建筑学的层面,实践爱因斯坦的物质与能量转换定律。由此产生的设计并非纯粹的功能性建筑,而是一个形体,看似可以移动,同时又处于静止。

爱因斯坦塔是独一无二的旷世之作。在1933年离开德国之前,门德尔松在柏林设计建造了许多商业建筑、私人住宅以及电影院。他设计的建筑大多强调曲线,回避平直的表面和光滑的棱角。爱因斯坦塔是门德尔松的第一件作品。23岁的建筑师因此一举成名,不久开办了德国最大的建筑设计事务所,拥有40名员工。爱因斯坦塔不仅是表现主义建筑的代表作品,也是门德

尔松设计理念的极致表达。

沃尔特·格罗皮乌斯 包豪斯

国立包豪斯建筑艺术学院于1919年在魏玛成立。两次世界大战之间,德国在现代建筑与设计领域扮演了开拓者的角色,其中,包豪斯功不可没。包豪斯追求的目标,在位于德绍市的新址建筑中得到了充分的体现。

1924年2月10日德国图林根州举行地方选举,州议会的构成发生了重大的改变。右翼保守党认为包豪斯具有共产主义和布尔什维克主义的倾向,利用其在议会中取得的多数议席,打压包豪斯:解除沃尔特·格罗皮乌斯的校长职务,并削减一半办学经费。包豪斯在魏玛难以为继,许多城市向包豪斯师生发出邀请,希望包豪斯另择新址,继续办学。最具吸引力的邀请来自德绍市。除了一笔预算资金,这座城市还承诺建设一幢新校舍,并向包豪斯的大师们提供住宅,由格罗皮乌斯担任首席建筑师。

位于德绍市的包豪斯建筑是现代功能主义建筑发展史上的一座里程碑,从建筑外观到内部结构都体现了包豪斯的设计理念。根据1925年6月出具的第一份设计草图,包豪斯新址于同年9月按照不同的功能区域开始动工,1926年竣工。建筑的一个侧翼保留了原有的技术学校(原来的商业职业学校),有独立的入口,内设教学区、管理区、教师办公室和图书馆。这一侧翼的终端是一个直角,通往一座两层高的“桥”,桥建造于四根立柱之上,其下是通往主要马路的街道。下面一层是包豪斯的管理部门,上面一层是建筑系以及格罗皮乌斯的私人建筑工作室。从窗子望出去,工作坊和学生宿舍一览无余。“桥”通往建筑的另一个侧翼,最早作为实验工作坊和包豪斯的教学空间。这一侧翼大部分被玻璃覆盖,成为主体建筑的正面,虽然这并不是格罗皮乌斯的本意。工作、教学和展览空间大都集中在这一侧翼。“桥”和工作坊侧翼之间是间翼,通往工作室之家,里面是学生宿舍、浴室和健身房。礼堂、舞台和餐厅位于间翼,与门厅共同组成庆典平台。

钢筋混凝土的架构,砖石铺砌,灰泥打底,涂以明亮的白色,窗带穿插其间,悬置于建筑主翼的玻璃立面,共同构成了一种在当时非同寻常的新的韵

二十世纪西方艺术史·上卷

律。建筑的色彩设计和内部设施,均由包豪斯工作坊提供。

89 在包豪斯的教科书中,格罗皮乌斯对于德绍建筑组合的自由设置作出了如下的解释:“作为时代精神的产物,这座建筑摒弃了堂而皇之的对称立面的表现形式。为了了解建筑各部分的形态和功能,人们必须沿着建筑绕行一周。”

清晰的、功能性的形态,白色的涂层,玻璃,这些元素给同时代的参观者留下了怎样的印象,被记录在各种文字表述中。1927年10月31日的《法兰克福晚报》(*Abendblatt der Frankfurter Zeitung*)用“巨大的光立方”形容包豪斯,称其“集中了所有的光线、所有的亮度”。鲁道夫·安海姆(Rudolf Arnheim)对包豪斯进行了热情洋溢的评论:

整洁、清晰和宏大的意志在此赢得了胜利。透过宽大的玻璃,从窗外可以看到劳作者的手指,看到休息者的私人生活。每一件物品都呈现其构造,没有一个隐藏的螺钉,没有任何装饰性的雕镂艺术隐瞒原料的质地。人们尝试对这种诚实进行道德的评判。

包豪斯新址于1926年12月4日正式竣工,是20世纪最为著名和最具影响力的建筑之一(温弗雷德·内丁格尔,1985)。1933年之后,这座建筑曾经服务于(历史的讽刺)军火工业和纳粹党,1945年3月被彻底烧毁。临时性的修缮之后,1965年包豪斯得以恢复重建,1976至1978年进行了精心的整修。20世纪90年代,包豪斯被宣布为世界文化遗产,由此启动了对整体建筑的重新修缮,修复工作至今尚未完结。今天的包豪斯建筑群是一所建筑学院的所在地。“包豪斯基金会”也设在这里,主要开办与包豪斯历史和认知有关的展览、研讨会和继续教育课程。

90 对包豪斯的认知和接受,一方面表现在战后的建筑设计中,另一方面包豪斯的家具工作坊对于今天的设计理念也有重要的影响。最著名的家具当属悬臂摇椅(Freischwinger),今天几乎每家商厦都有出售。这种椅子在30年前还被视为夸张古怪。悬臂摇椅由路德维希·密斯·凡德罗设计,但是创意

的基础源自马塞尔·布罗伊尔。

布罗伊尔于1920年进入包豪斯,最初只是一名学生,1925年成为木工工作坊的大师。从1922年开始,他尝试制作用布料绷套的板条椅。这些椅子并不舒适,也很难投入工业化的生产。包豪斯当时的宗旨非常明确,即借助工业化的手段,生产漂亮和实用的廉价家具。

布罗伊尔从自行车弯曲的车把获得灵感,他在德绍市容克工厂(Junkers-Werke)的帮助下,用弯曲的钢管制作椅子。这种有扶手的座椅用布料包裹,采用侧向支撑。瓦西里·康定斯基是该系列产品的第一个买家,为了向其表示敬意,20世纪60年代这种座椅被称为瓦西里椅(Wassily-Sessel)。

1926年布罗伊尔向公众展示了他设计的座椅,不久玛特·斯塔姆(Mart Stam)设计了背向无腿的钢管椅,密斯·凡德罗设计了悬臂摇椅,椅面和椅背使用布料或藤编,今天则主要采用皮革。

在战后很长一段时间,包豪斯的许多产品例如玻璃和陶瓷餐具、布帘、地毯、钢管家具等,一直被视为标新立异。这些产品直至今天才被人们广为接受,这正是格罗皮乌斯和其他大师在20年代努力追求的目标。这种迟到的接受也从另一个侧面说明,包豪斯当年的设计是如何现代,如何引领潮流、指向未来。

91

路德维希·密斯·凡德罗 白院聚落

1925至1927年在斯图加特建造的白院聚落,虽然不像包豪斯那样广为人知,但是对建筑的发展具有同等重要的意义。这一建筑群至今仍有部分留存。斯图加特是柏林之外拥有最大规模住宅建设计划的德国城市。因此,“德意志制造联盟”(Deutschen Werkbund)来自符腾堡州的团体建议在斯图加特举办一个有关现代住宅建筑的展览。初步设想是举办一个与1914年“科隆制造联盟展”类似的临时性展览,计划建造一批房屋,作为新建筑的样板房,展览结束之后可以作为住宅使用。通过与斯图加特市市长进行沟通,这一计划获得该市的财政支持,此外由建筑和宅基地协会提供建设用地,其中一个选项是位于白院(Weißenhof)和美景地(Schönblick)之间的城市地块。

二十世纪西方艺术史·上卷

不同机构当然有不同的建筑构想。“制造联盟”负责提名建筑设计师,建筑和宅基地协会要求符腾堡州的建筑师参与项目,但是这一要求最终未能如愿。对于“制造联盟”来说,展览的宗旨在于住宅设计应顾及“生活各领域的合理化”,也就是说,借助新的材料和技术降低建筑造价,住宅的平面设计应合乎不断变化的生活需求,包括简化家务、设计现代标准的卫生设施等。

92 路德维希·密斯·凡德罗被任命为项目的工程总监。他曾与格罗皮乌斯一起在彼得·贝伦斯的事务所工作,因为几个项目而成名(1931年他成为包豪斯的最后一任校长)。当时流传着一份参与项目的知名建筑师的名单,但是这份名单几经修改。1926年7月中旬,区委会批准了建造计划,建筑师的名单再度调整,最终有以下建筑师参与了33栋建筑的设计建造工作(其中几栋房屋在1944年被毁坏,1981至1987年进行了综合整修):1—4:路德维希·密斯·凡德罗(租屋街区);5—9:来自鹿特丹的城市建筑师彼得·奥德(五幢排屋);10:来自比利时的维克多·伯若阿(Victor Bourgeois,单户住宅);11—12:来自斯图加特的阿道夫·古斯塔夫·施耐克(Adolf Gustav Schneck,一组单户住宅);13—15:勒·柯布西耶(单户住宅)和皮埃尔·让纳雷(Pierre Jeanneret,双户住宅);16—17:沃尔特·格罗皮乌斯(一组单户住宅);18:路德维希·希尔伯斯海默(Ludwig Hilbersheimer),1928至1932年任教于包豪斯(单户住宅);19:布鲁诺·陶特(单户住宅);20:汉斯·珀茨希(Hans Poelzig),柏林技术学院、建筑与工艺设计学院教授(单户住宅);21—22:理查·多克(Richard Döcker),斯图加特(单户住宅);23—24:马克斯·陶特(Max Taut),与兄弟布鲁诺·陶特共同开办建筑事务所(一组单户住宅);25:来自柏林的阿道夫·拉丁(Adolf Rading,单户住宅);26—27:来自维也纳的约瑟夫·弗兰克(Josef Frank,双户住宅);28—30:来自荷兰的玛特·斯塔姆,1928至1929年在包豪斯任教(三栋排屋);31—32:彼得·贝伦斯(多户住宅);33:汉斯·沙龙,柏林交响音乐厅(1956—1963)的建造者(单户住宅)。

项目设计没有共同的规划,也不局限于特定的新的建筑程式和建筑材料,而是由建筑师自主进行各种实验。密斯提供给每位建筑师的平面图并不

准确,后来才发现,勒·柯布西耶设计的一幢房子的阴影挡住了格罗皮乌斯的房子。这种错误时有发生。1927 年建筑全部完工,部分配备了家具。马塞尔·布罗伊尔参与了项目的家具设计。 93

白院聚落由单户住宅、排屋以及密斯·凡德罗设计的一个住宅街区组成,几乎没有(或者说完全没有)按照原来的计划建造任何廉价的工人住宅,因此招致许多批评。新成立的帝国建筑与经济住宅研究会也为这一项目提供了支持,并在项目完工后对每栋建筑及其构造进行了分析。格罗皮乌斯设计的住宅被认定为造价最高、创新最少。包豪斯的学生也认同这一结论。

在新技术方面,建筑师们进行了多种实验:密斯·凡德罗采用铁桁架;奥德实验空心混凝土浇筑;勒·柯布西耶采用钢筋混凝土,用空心泡沫岩作为填充墙;格罗皮乌斯采用铁桁架和软木填充。除此之外,居于主导地位的还是久经考验的抹灰砖石技术。

除了技术,这些建筑在外观上也极为不同。这也是项目的本意。密斯在白院聚落画册的前言中强调:

为了给每一位建筑师最大限度的自由去实现其理念,我放弃制定任何方针和程式上的约束。在制定整体的建造计划时,对我来说至关重要的一点是,避免任何公式化的元素,以免成为自由创作的羁绊。

单独考察每栋建筑,效果如何? 唯一的住宅街区出自密斯·凡德罗之手,由四栋房子组成。每套住宅大小不同,都带有一个阳台,一层附带一个小花园。支撑体之间的墙壁不负责承重,可以根据需要随时改变。彼得·贝伦斯设计的嵌套台屋,借助高低不同的建筑结构,使低处房屋平整的屋顶成为其后较高房屋的平台。两幢中空的建筑分别由勒·柯布西耶和玛特·斯塔姆设计,采用可视的支撑。 94

对于建筑师来说,房屋内部的陈设同样重要。他们自己设计了一部分家具,余者皆出自马塞尔·布罗伊尔。建筑设计所依据的世界观在家具设计上

表现得尤为清晰。关于椅子的设计理念,勒·柯布西耶进行了详细的阐述;①对于家具的使用寿命,约瑟夫·弗兰克和马塞尔·布罗伊尔也表明了自己的立场。②

尽管建筑师拥有绝对自由的创作空间,他们还是在一个细节上达成了共识,即水平屋顶。这一聚居区也因此被称为“柏柏尔人聚居区”(Berbersiedlung)。保守的斯图加特人起初很难接受这种白色的、平顶的房子。最初的设想是像住宅建筑公司的宣传图册那样,通过展示这些样板房,接受预订,然后进行规模建设,形成住宅区。但是这一设想未能实现。

得益于廉价的家具店,今天的顾客可以自由选择、组合家中的家具。实用但使用寿命短,最终变成了现实。和包豪斯一样,白院聚落最初只是一个乌托邦,在1933至1945年间经历了漫长的贬谪与诋毁,直到战后才成为一种生活的形态。

格里特·里特维尔德 施罗德住宅

位于乌德勒支市的施罗德住宅(图5)是风格派建筑最具说服力的作品。1919年,家具木匠学徒出身的建筑师格里特·里特维尔德加入该团体。他早年因为家具设计和室内设计崭露头角。他在1918年设计了著名的红蓝扶手椅(Rot-blauer Lehnstuhl),从1923年开始涂上三原色和黑色。扶手椅由矩形界面和方木组成,1972年恢复生产。

1924年,员工图斯·施罗德-施拉德(Truus Schröder-Schräder)请求里特维尔德为她设计一栋房子。房址位于一排排屋的尽头。这幢两层高的住宅采用传统的砖砌结构,但是由于外部粉刷,看起来仿佛是由巨大的、同一的界面组成。建筑的前突、后突、阳台、大幅的窗区、封闭的墙面和平整的屋顶,经由外部的色彩设计得到强化,栏杆、窗框和单独的墙面分别涂以红、蓝、黄、黑四种颜色,看似积木。在建筑的内部,一层由一个个独立的房间组成,二层只有一个空间,需要时可以借助移动隔墙或布帘区分出更多的空间。建筑的内

① 参见:本书第三章《材料》,第7节。

② 参见:本书第三章《材料》,第8、9节。

部陈设同样出自里特维尔德之手。

通过这栋建筑,里特维尔德实践了凡·杜斯堡在《通往造型建筑之路》^①一文中提出的理论。杜斯堡提出的概念“新造型主义”(Neoplastizismus)在这栋建筑的外观上得到明确的阐释。

风格派的建筑在当时很难得到认同,直到20世纪50年代,里特维尔德才再度获得国际声望。1963至1972年,他在阿姆斯特丹设计建造了文森特·凡·高国家博物馆(Rijksmuseum Vincent van Gogh)。

彼得·奥德 基弗克住宅区

彼得·奥德是风格派的创始成员。他于1918年担任鹿特丹市建筑师,主要负责建造工人住宅。他最初与特奥·凡·杜斯堡合作,后者主要负责住宅区的色彩设计。但是这种合作不久即告结束,因为奥德无法接受色彩居于主导地位,杜斯堡也不愿让色彩屈从于建筑。1925年,奥德脱离了风格派,理由是从这种抽象的审美中不可能产生健康的、广泛的、普遍的、社会的建筑。同样是在1925年,他设计了基弗克住宅区(Siedlung Kieffhoek),为社会保障住宅的建设指明了方向。这片建于1928至1930年的住宅区由两层高的平顶排屋组成,与周围典型的荷兰红色砖结构坡顶建筑形成鲜明的对比。房屋基线向两侧延展,两端采用圆弧设计,舒缓张力,序列感通过二层连续的窗带得到强化。唯有涂成红色的大门,提示了构成排屋的要素是多个单户住宅。

每套房子的居住面积只有62平方米,供五口之家居住。一层是起居室兼餐厅、厨房和卫生间,二层是卧室。在奥德最初的设计中,厨房和餐厅之间还有一个传菜窗、一个淋浴间,厨房的墙壁上有一个可折叠的熨衣板,二层有一个盥洗池,基于造价的原因,这些设计被取消。但是整栋住宅配备自来水和一个符合现代标准的卫生间。

在斯图加特白院聚落的诸多设计中,奥德建造的住宅造价最为低廉。在

^① 参见:本书第三章《材料》,第6节。

基弗克住宅区,奥德还向房屋的居住者提供有关家具陈设的建议。在起居室有两个嵌入式的柜子,用于放置家居用品和陶瓷制品;厨房有一个包括洗涤池在内的一体式橱柜。奥德在样板房摆放了物美价廉的家具,以激发人们对“新式家具”的兴趣。

基弗克住宅区采用低廉的建造方式,与周边传统的排屋相比,这些房子很快陷入破旧的状态。但是奥德为此成功地压低了建筑造价。20世纪90年代初,人们对这一住宅区进行了彻底的整修,并根据奥德的建议将其中一栋房子改建为博物馆。

在基弗克住宅区的设计中,奥德关注更多的是建筑的功能性,对于风格派的原则只是进行了极为有限的尝试。住宅区竣工后,奥德背离了新的建筑设计,倾向于相对传统的建造方式。直到1945年之后,他才重新发现了清晰的形式。

勒·柯布西耶 萨沃耶别墅

“门厅在下雨,斜坡房在下雨,车库的墙壁完全是湿的。此外我的浴室一如既往地在下雨,每次暴雨都会积水”,1937年9月7日萨沃耶夫人在给别墅的建造者勒·柯布西耶的信中这样写道。种种建筑缺陷迫使居住者被迫放弃了这幢造价高昂的房子,尽管如此,建造于1929至1931年间的萨沃耶别墅(Villa Savoye)不仅是勒·柯布西耶的代表作品,也是现代建筑的经典之作。

1928年9月,40岁的爱德华·让纳雷,又名勒·柯布西耶,接受富有的皮埃尔·萨沃耶(Pierre Savoye)的委托,在距离巴黎车程30公里的普瓦西花园建造一栋住宅,但是不能毁坏周边的草地和林木。在建造大规模住宅,特别是社会保障住宅建设(1914—1915年多米诺住宅[Maison Domino],1927年白院聚落的斯托昂住宅[Maison Citrohan])以及城市设计方面(1925年当代之城[Plan Voisin]),勒·柯布西耶卓有建树,在别墅建筑领域同样闻名遐迩。

为了尽可能减少对周边环境的影响,勒·柯布西耶把萨沃耶别墅建造在高高的立柱之上。一层建筑采用玻璃外墙,位于立柱之后,不易被看到。立柱托起一个白色的立方体,水平长窗从中切过,屋顶平台上建造了一个遮风

挡雨的阳光房。为了便于汽车大转弯,入口一侧的一层建筑采用弧形设计,司机可以把车开到建筑物的入口处,乘客下车之后,汽车可以沿着弧线继续前行,进入入口车道。车库没有设在地下,也没有设在建筑物旁,一层即有三个(!)车位。此外,一层是仆役的房间,还有一个旋梯和一个坡道,通往二层。生活区包括一间宽大的起居室、若干卧室、厨房、浴室和一个开阔的平台。平台之为平台的唯一标志,是墙上的开口没有用玻璃遮挡。坡道和旋梯继续向上,通往两个屋顶平台和阳光房。

与密斯·凡德罗不同,勒·柯布西耶很少对自己的创造性施工方法进行技术性的思考。密斯·凡德罗在布尔诺建造的图根哈特别墅(Villa Tugendhat)同样采用水平屋顶,通过特殊的结构方式,可以保持良好的密闭性。但是萨沃耶别墅在入住后不久,就不得不进行修缮,屋顶的密闭性问题始终没有得到解决,正如萨沃耶夫人1937年在信中所描述的那样。尽管如此,这栋别墅是现代建筑史上以寻求创新为表达方式的最为成功的尝试:自由的平面布局;钢架结构和承重立柱,使墙体得以摆脱承重的功能;自由的立面,不受建筑物内部结构的制约;水平长窗,以同等长度横切建筑物的立面。1930年,勒·柯布西耶在其有关建筑与城市化的著作中,对萨沃耶别墅做了如下描述:

空气自由流动,所到之处皆是明亮的,光线可以从各个方向射入。行走在建筑物内,会对建筑产生极为不同的印象,如果不熟悉现代技术所实现的设计自由,参观者常常会感到困惑。一层简洁的立柱排列有致,对风景进行均匀的切割,使人们无法形成有关建筑物“正面”“背面”或“侧面”的印象。……您不会向我抱怨,我在您面前呈现了一个具有自由感的作品。我们拥有这种自由,因为我们为之奋斗,我们从现代建筑材料富有生命力的源头汲取自由。诗意、抒情的造型,是技术的礼物。

弗拉基米尔·塔特林 第三国际纪念碑(模型)

与德国的包豪斯和荷兰的风格派一样,俄国的现代艺术家寻求艺术与生

99

100

活的相互渗透,尝试消除不同的艺术类别。最重要的作品当属弗拉基米尔·塔特林设计的第三国际纪念碑(图6),今天任何一部艺术史都不会遗漏这件作品。第三国际纪念碑于1919年以模型的形式展出,1979年在巴黎按原样复制了这一模型。

塔特林的塔可以算是雕塑,也可以说是建筑或是纪念碑,同时又是一幢近乎400米高的建筑物,整合四个空间。按照最初的设计,塔身以钢铁和玻璃作为建筑材料,两个螺旋以相反的方向向上伸展,采用V型支撑和封闭的对角桁架结构,似有冲天之势。塔身内部被分割为四个几何空间体,分别围绕各自的轴旋转。这幢建筑应作为第三国际的宣传和管理中心。下层空间是一个巨大的圆柱体,一年旋转360度,内设立法和议会中心;行政和管理部门位于金字塔内,每月自转一周;第三国际的宣传中心位于较小的圆柱体内,每天自转一周,塔特林希望由他本人主管这一部门;半球体内设有电报局、广播电台和投影仪,可以把口号投影在巨幅帆布上,或是直接投射在云层上。

塔特林试图用这个塔形建筑重建艺术的统一,同时结合动力学等现代技术。人们常常以建筑的形式纪念某一伟大的历史事件,例如位于莫斯科的救世主大教堂,就是为了纪念战胜拿破仑而建造的。塔特林将这一古老的传统与现

101 代的象征意义联系起来。在他看来,钢铁和玻璃是“现代古典主义的材料”。埃尔·利西斯基在1922年的一次讲演中给出的定义更为贴切:“钢铁像无产阶级的意志一样坚强,玻璃像无产阶级的良知一样纯净。”塔身的对角线与地轴的倾斜度相契合,象征“共产主义崇高的乌托邦式的追求和历史进步的动力”。

塔身裸露的钢铁架构使人联想到埃菲尔铁塔,以及石油钻井平台、起重机和矿井。塔特林塔比埃菲尔铁塔高出三分之一。旋转的空间体象征着世界革命的发动机。

作为建构主义的第一座建筑,第三国际纪念碑具有抽象的、宇宙的象征主义。塔特林的模型先后在圣彼得堡和莫斯科展出,拥有大批热情的支持者。即使是反对者,也无法抗拒建构的激情和创新的魅力。

值得置疑的是,塔特林当时是否有可能建造这样一座塔,即使他自己深

信不疑。列宁并没有明确建造这座纪念碑的必要性,建造地点和具体执行也未纳入讨论。随着时间的流逝,被拆解的模型不知去向,但是塔特林的理念却成为开启建筑新时代的标志和象征,不仅是在俄国,对于整个欧洲也是如此。

埃尔·利西斯基 云宇(一幢办公楼的设计)

102

同样具有开创性的建筑设计是埃尔·利西斯基的“云宇”(水平摩天大楼,图7)。他与塔特林是同路人,这项设计与塔特林塔的命运相同,未能付诸实践。利西斯基以创作“普朗”绘画(“新主张项目”绘画)和版画著称于世。与塔特林、马列维奇等艺术家类似,利西斯基认为有必要用一种摆脱物象的新艺术,为崭新的、革命的俄罗斯服务。和塔特林一样,埃尔·利西斯基尝试在建筑中寻求新的可能性。他在1924至1925年设计了一种办公建筑,如果建成,就好似在莫斯科环城公路和径向路之间的交叉路口建造一座新的城门。

云宇建造在三个支撑结构之上,支撑结构内部设有电梯井和楼梯间。其中一个支撑的底部是地铁车站,另外两个支撑的底部是有轨电车站。三个支撑托起水平的办公大楼。利西斯基自己解释说,这一设计是对美国摩天大楼的反动。在摩天大楼的设计中,基于道路交通的城市水平运动被否定,高楼大厦的优越感弱化了城市微观结构的意义。与之相反,在云宇的设计中,彼此交叉的城市运动流(街道、地铁和其他公共交通工具)通过支撑被导向垂直运动,之后再次转向水平运动。此外,虽然云宇采用非对称的建筑形式,具有多面性,但是建筑设计以克里姆林宫作为城市的中心,由此形成对称轴。

埃尔·利西斯基设计云宇时,正在瑞士的提契诺州治疗肺结核。他的病友、瑞士建筑师埃米尔·罗特(Emil Roth)帮助他解决了技术构造方面的问题。玛特·斯塔姆稍后绘制了云宇,略作改动,没有体现出利西斯基的政治热情。艺术史学家阿道夫·贝纳(Adolf Behne)1926年出版的《现代功能建筑》(*Der moderne Zweckbau*)一书以云宇作为封面,云宇对于西欧人的吸引力

103

由此可见一斑。

鲍里斯·伊欧凡 苏维埃宫

革命性的建筑在俄罗斯没有未来,这一点在围绕苏维埃宫(Palast der Sowjets)的各种建筑设计比赛中显露无遗。苏维埃宫是第三个未能完成的项目,虽然该项目一度启动。有关苏维埃宫的首届国际建筑大赛于1931年举行,在136位俄罗斯建筑师提交的设计方案之外,还有24个来自国外的设计方案,其中包括勒·柯布西耶和沃尔特·格罗皮乌斯的作品。鲍里斯·伊欧凡(Boris Iofan)的设计获得了一等奖。在他的设计中,主体建筑向两侧延展,中间的塔顶上冠以一个工人雕像。

西方建筑师对于这种古典主义的设计方案表示理解,勒·柯布西耶在1932年作出了如下表述:

一种文明处于起步阶段,俄罗斯正是这种情况,人民要求丰富而诱人的养料,即一目了然的美:雕像、立柱和山墙更容易被理解,人们并不关心简洁、完美的线条如何解决重大的问题和迄今未知的技术困难。……我低头,我屈服。尽管我为之遗憾。

有关苏维埃宫的第二次建筑比赛于1932年举行,采用小范围的封闭式竞标,设计必须顾及具体的建筑预案:一个大胆的摩天大楼的建筑组合可以
104 采用任意收梢。伊欧凡的设计再度被采纳,这是一个顶部建有工人雕像的高层复合建筑。1933年,工人雕像变成一个57至75米高的列宁雕像,另有两名建筑师被指派给伊欧凡,帮助他继续推进这一项目。1939年,列宁雕像被扩展到100米高,整幢大厦连同雕像和高扬的手臂约为415米高。由此,这座建筑不仅超越了世界上最大的雕塑(美国的自由女神像),也超过了当时世界上最高的建筑(纽约帝国大厦)。为了解决技术问题,1934年伊欧凡和几个同事一起前往美国,请求美国的专家对这一建造计划给予支持。技术问题得到解决之后,形成了一个建筑模型,1937年在巴黎世界博览会上首次公开展出。

建筑于同年破土动工,1939年完成地基部分。1941年德军入侵苏联,建造计划被迫中止。第二次世界大战结束后,人们曾尝试对设计方案进行修改,继续这一工程,但是未能成功。

1931年的第一个设计方案并没有后期方案所展示的雄伟。由此可以看出,有关造型艺术和代表性建筑的概念在这一时期经历了巨大的转变。宏伟的古典主义取代建构主义占据主导地位,而后者曾经是塔特林、埃尔·利斯基和其他革命艺术家为之奋斗的理想。

伊利尔·沙里宁 赫尔辛基火车站

105

与工业建筑类似,火车站是建筑设计中较为新颖的一个领域。19世纪建造的火车站大都以教堂和宫殿为蓝本,采用历史主义的风格。这一建筑程式后来逐渐发生变化。青年建筑师伊利尔·沙里宁(Eliel Saarinen)为赫尔辛基火车站设计的第一份草图具有芬兰的民族风格,这一点不足为奇。基于其他芬兰建筑师的批评,沙里宁对设计草图进行了修改。这一次,他的注意力从美国和英国的建筑程式转向德国出现的新型建筑。他在1904年冬对整体设计进行了调整,使众多清晰分流的人群形成一个统一体,中间大厅采用巨大的桶形拱,与两个侧翼连接,指向斜对角,如此形成一个U形结构。沙里宁创造了现代火车站的样板,今天仍可发现许多与之相似的建筑。

但是,沙里宁设计的玻璃屋顶未能得到业主的批准。业主担心积雪会压垮玻璃。沙里宁最终不得不放弃这一想法。

这座建于1910至1914年的砖结构建筑,入口大厅采用高高的圆拱,分别向前和向后突出,左侧翼的大门建筑和右侧翼的高塔,在今天看来具有纪念碑式的雄伟。尽管如此,这幢建筑在当时是一个结构清晰的功能性建筑,建筑与功能以惊人的方式相得益彰,与彼得·贝伦斯设计的通用电器公司的涡轮机厂房有异曲同工之妙。

埃罗·沙里宁(Eero Saarinen)延续了芬兰对于现代建筑的贡献,但是他的影响主要是在美国。他的父亲早年移民美国。另外一个声名超越芬兰国界的建筑师是阿尔瓦·阿尔托(Alvar Aalto)。

106

阿尔瓦·阿尔托 拜米欧疗养院

芬兰建筑师阿尔瓦·阿尔托,与沃尔特·格罗皮乌斯、勒·柯布西耶和路德维希·密斯·凡德罗并称为现代建筑的四位巨匠。他起初受到民族古典主义的影响,但是不久就转向现代功能主义。他总是选用与芬兰风景相契合的要素,因此成为现代建筑的第一位地区主义者。他的成名得益于在短期内先后设计和建造的几栋建筑,这些屡获殊荣的作品包括:图尔库(Turku)的《土伦消息》(*Turun Saromat*)报业大楼(1927—1930),拜米欧(Paimo)的肺结核疗养院(1929—1933),维堡(Viipuri)的社区图书馆(1927—1933);其中最后一栋建筑未能留存至今。三栋建筑均具有以下特征:立体几何的建筑体感、光滑的白色立面、水平屋顶和横向长窗,通过流动的形式、有生命力的木材和可变的空間高度,与风景融为一体。阿尔托由此创造出一种时时处处以人为尺度的建筑。

阿尔托设计的拜米欧疗养院是一个复合体建筑,由若干建筑组成。这些建筑大多彼此相连,但是不一定互为直角,整体建筑由此获得一种轻松感。中央的入口建筑设有电梯和楼梯间,通过一个狭长的建筑侧翼与住院部连接。住院部是疗养院内最高的一栋建筑,阻断南向的设施,与一个略微倾斜的阳光房相连。入口建筑的另一侧是两幢倾斜设置的服务大楼,内设厨房、餐厅和车库等,比住院大楼略矮一些。医生及其助手的住所与疗养院大楼之间没有连接,彼此高度隔离。人们分别住在若干住宅中,可以和家人生活在一起。

20世纪60年代以后,芬兰不再需要肺结核疗养院,人们把这座复合体建筑改造成为一所普通的医院,因此有必要添加几栋附楼,并对阳光房进行了改建。今天人们已无法辨认出疗养院本来的样子。

和包豪斯建筑师一样,阿尔托也设计家具,他优先选用弯曲的胶合板。第二次世界大战之后,阿尔托成为国际知名的建筑师,他在美国和欧洲的不同国家建造了许多令人称奇的建筑,例如麻省剑桥的学生宿舍(1947—1949)、在柏林汉莎区为柏林建材博览会建造的一栋住宅(1955—1957)、埃森

歌剧院(1959)以及伊朗设拉子美术馆(1970)等。

朱塞佩·特拉尼 法西斯宫

从唯理主义(Razionalismo)开始,建筑艺术的现代发展趋势才在意大利引起重视。唯理主义在20世纪20年代中期得到普遍认可,其代表人物不久即尝试与法西斯主义进行妥协。唯理主义的主要团体由七位米兰建筑师组成,朱塞佩·特拉尼(Giuseppe Terragni)是其中的一员。他在1932年接手了一个项目,即在柯莫(Como)为国家法西斯党设计党部大楼——法西斯宫。整体建造过程于1936年结束。按照墨索里尼的设想,一栋建筑物“应被赋予诗意的威严、宣传的价值以及革命的原创性,用持续的革命展现一个政权的新的(与现代的)建筑风格”。特拉尼尝试用唯理主义的形式语言实践这一理念。

108

代
表
作
品

最初的设想是整体建筑采用开放的U形布局,面向人民广场(Piazza del Popolo),但是特拉尼放弃了这一方案,选择四层的立方体结构,内设封闭的庭院。外墙采用白色大理石,四个立面的造型各有不同,开放与闭合的界面互为对比,打破立方体的封闭性。每个立面各有特点。玻璃内庭的高度止于三层,上面是一个屋顶平台。

“宣传的价值”通过大门的设计得以体现。在正式场合,所有的大门会同时向上开启。门厅内设有一个政党纪念区,玻璃屋顶的内庭主要作为集会空间,使人联想到文艺复兴时期宫殿建筑的结构方式。

但是,现代与权力的结合并不持久。1937年意大利在筹办罗马世界博览会(EUR或E42)时,明确大学城(Città universitaria)和荆条束宫(Palazzo del Littorio)等建筑是意大利国家建筑的发展方向。唯理主义作为单一的建筑形式语言得以继续存在,例如意大利文明宫(Palazzo della Civiltà del Lavoro)。文明宫是一幢六层的立方体建筑,立面采用圆拱形拱廊,是世博园区内最为引人注目的建筑之一。立方体通过下部建筑得以提升,用四组强有力的雕塑装饰楼梯。最下层的拱廊同样辅以雕塑,余者没有任何装饰。象征不同手工艺的雕塑受到基里科形而上学绘画的影响,由此赋予整栋建筑纪念碑式的特

109

二十世纪西方艺术史·上卷

质,大有成为现代罗马圆形剧场的雄心壮志。

由马塞洛·皮亚琴蒂尼(Marcello Piacentini)主持设计的罗马世博园区于1939年动工兴建。第二次世界大战期间,工程被迫中止,但是后来得以继续,整体建筑于1951年竣工。今天的世博园区是一片巨大的住宅区,包括管理机构 and 博物馆。法西斯宫也在1945年之后被改造为人民宫(Casa del popolo)。

保罗·路德维希·图斯特 德意志艺术之家

与意大利的情况不同,德国的现代派建筑师没能与纳粹合作,形成一种独特的德意志建筑,尽管其中一些人曾经作过类似的尝试。许多建筑师被迫移民国外,余者靠设计无关紧要的建筑维持生计。建筑艺术的创新难以为继,取而代之的是一种充斥着古典主义断片的建筑形式,一位并不太出名的建筑师保罗·路德维希·图斯特(Paul Ludwig Troost)在其中扮演了重要的角色。

图斯特首先是一位知名的室内设计师,擅长豪华客轮的内部设计。1930年希特勒第一次见到他,就把慕尼黑棕色建筑(Braunes Haus)的室内装修工程交给了他。

影响更大的的是另外一个项目。1931年位于慕尼黑老植物园的玻璃宫被110 烧毁,市政府希望尽快在原址建造一座新的展览馆。阿道夫·阿贝尔(Adolf Abel)不久前刚刚被慕尼黑技术大学聘请为教授,同年秋天他接受委托,对老植物园新馆的设计初稿进行修改。但是迫于其他建筑师的压力,1932年这一项目不得不采用竞标的方式征集设计稿。尽管阿贝尔不在获奖人之列,他还是得到了项目委托,并对他的设计初稿进行了关键性的调整。

在此期间,德国的权力格局发生了改变。在阿贝尔修改设计草图时,希特勒找到了图斯特。图斯特为竞标制作了设计草图,但是没有提交。对于阿贝尔这个温和的现代派建筑师的设计,希特勒完全没有兴趣,他甚至反对在老植物园的原址建造展览馆(最终未能成为现实)。他设想建造一个巨大的文化设施,老植物园显然缺乏足够的空间。他在英国花园尽头的摄政王大街指定了一个新址。奠基仪式于1933年10月15日“德意志艺术日”举行。不久图斯特逝世,他的妻子盖蒂和莱昂哈德·高尔(Leonhard Gall)继续运作这

一项目。1937 年建筑竣工,主要用于举办“大德意志艺术展”(Große Deutsche Kunstausstellung)。

“艺术神庙”——人们在提到这座建筑时常常使用这个词汇——建造在基座之上。面向摄政王大街的一侧是宽阔的露天台阶。原来设计的台阶长约 160 米,与总体建筑的宽度相同,由于摄政王大街被拓宽,台阶只能集中在中部。建筑的主立面有三扇大门,其中两扇被 11 米高的槽形立柱遮挡,中间一扇几乎被 20 根立柱包围。通过大门进入展馆,抵达荣誉大厅的入口区域。建筑物侧面和朝向花园的一侧均设有大门,尽管如此,整座建筑仍给人一种难以置信的压抑感。虽然在施工中使用了水泥和钢架等现代建筑材料,但是从建筑本身完全无从感知。外墙采用多瑙河石灰岩,内部使用大理石。1933 年,汉斯·基纳(Hans Kiener)在《慕尼黑最新消息报》(*Münchener Neueste Nachrichten*)上写道:“作为‘德意志艺术最后一个伟大的时代’,‘神庙’应在形式上和材料上向古希腊古罗马和古典主义看齐。”但是事与愿违。基座、台阶、封闭的墙面以及沉重的楣梁过分强调水平结构,使立柱完全没有发展的空间,垂直方向的建筑语汇受到压制。局部架构之间的相互对应是辛克尔(Schinkel)等古典主义建筑师从古代建筑中提炼出的一个原则,但是图斯特并没有做到这一点。在古典主义的活动布景中,展现在我们面前的是一幢被粗暴地提升为纪念碑式的建筑。

111

德意志艺术之家(图 8)为纳粹代表性建筑的发展指明了方向。图斯特是“领袖的第一位建筑工程师”。在他死后,年轻的建筑师阿尔伯特·施佩尔(Albert Speer)成为他的继任者。图斯特开创的“粗暴的纪念性”的形式语言,在施佩尔的设计中得到进一步强化。施佩尔的主要作品有纽伦堡的党代会会址(1934—1937)、柏林的帝国总理府(Reichskanzlei, 1938—1939),以及 1937 年巴黎世界博览会的德国馆。其他项目例如柏林的城市建筑改造计划,由于战争的爆发未能实施。

这种滥用古典主义造型语言实现自身目的的建筑,今天再度受到诸如莱昂·克里尔(Leon Krier)等少数建筑师的高度评价。这种现象令人担忧:一方面,其所宣传的建筑的价值自由并不存在;另一方面,压迫的理念依然具有

112

生命力。在诸如德意志艺术之家等今天依然留存的建筑物中可以感受到,只有用巧妙的展览布局掩盖内部空间的纪念性和残暴性,作为展品的绘画和雕塑才有可能独善其身。

第一次世界大战之前的绘画与雕塑

亨利·马蒂斯 《生活的乐趣》

“马蒂斯看来堕落了,在此之前,我真的很喜欢他的创作。在两米半宽的画布上,他用拇指粗细的线条勾勒出几个奇形怪状的轮廓,整体施以平板、界线清晰的色彩——要多纯有多纯——看起来令人厌恶。”

这段关于《生活的乐趣》(1905—1906,布面油画,175 厘米×241 厘米,宾州美浓市,巴恩斯收藏,图 9)的毁灭性评语,不是出自艺术史学家,而是出自画家保罗·西涅克(Paul Signac)。1906 年,西涅克在给画家朋友查尔斯·安格兰特(Charles Angrand)的一封信中写下了这段评语。一年之前,亨利·马蒂斯还与西涅克一起作画。但是从这幅作品(后来得名《生活的愉悦》[*La joie de vivre*])开始,马蒂斯彻底告别了新印象主义。

113 早在 1905 年,马蒂斯就开始创作大幅油画,他把酒神欢宴和牧歌两个彼此对立的题材置于一个整体,西方绘画对《黄金时代》的描述从安德烈·曼塔尼亚(Andrea Mantegna)到皮埃尔·皮维·德·夏凡纳(Pierre Puvis de Chavannes),不同的传统在马蒂斯的笔下获得统一。

同年 10 月,马蒂斯开始在巴黎创作《生活的乐趣》第一稿,这幅作品于次年春天作为他的唯一参展作品在“独立沙龙展”展出。早在 1 月,西涅克就作出了上述毁灭性的评语。

这幅作品的构图以塞尚创作于 1898 至 1905 年的油画《大浴女》(*Die*

großen Badenden)为蓝本,由两个部分组成。画面的上半部并排堆砌了几块彩色的形体,瓦西里·康定斯基在第一批抽象绘画中也采用了这种构图方式;画面下半部的人体使这些色块看起来更像是树木、云朵和天空。

个体或群体通过轮廓和姿态彼此隔绝,相互之间没有交流。画面中间的两个女人分别朝向不同的方向,看似完全孤立。她们周围有一对情侣、一个吹笛子的仙女、一个牧羊人,还有两个女人,其中一个在采花,一个在用常春藤花环装饰自己。这些形象均指向酒神狄奥尼索斯的欢宴。背景有一圈舞者,马蒂斯首次尝试这一题材。不久他对这一主题进行了重新思考,创作了巨幅的人物造型组合作品——《舞蹈》。

这幅画在内容上堪比马拉美的诗作《牧神的午后》(*L'après midi d'une faune*),不仅表现了高度抽象的情欲(除了牧羊人,画面中的其他人体均难以被明确地界定为男性,位于前景的情侣也是如此),同时回避了清晰的诠释。关于这幅作品,至今存在不同的解释,一种说法是作品描述了圣人的诞生,也有不无轻蔑的评语,称马蒂斯在这幅作品中流露出了婴儿时期的性幻想。

114

《生活的乐趣》在“独立沙龙展”展出时,几乎没有收获任何积极的评价。展览结束后不久,这幅画辗转成为列奥和格特鲁德·斯泰因的收藏。与之交往的许多艺术家可以在斯泰因画廊欣赏到这幅作品。1922年,阿尔伯特·C.巴恩斯(Albert C. Barnes)购买了这幅画作。

1993年,巴恩斯的收藏品首次踏上巡回展的旅程,人们才得以对这幅作品进行彩色复制。在此之前只有黑白图片,也就是说,艺术史学家只能研究作品的构图,唯有经过挑选的观众才能欣赏到作品丰富的色彩:红色、黄色、紫色和绿色。

1906年,马蒂斯开始对非洲雕塑产生兴趣。以往进行雕塑创作时,马蒂斯主要依据人体模特,后来他受到非洲雕塑的启发,从此摆脱了这一程式。创作于1906年的雕塑《穿衬衣的卧姿女人像》(*Liegender Frauenakt im Hemd*,尼斯,马蒂斯博物馆)是这一时期的代表作。人物的姿态与《奢华、安静与享乐》(*Luxe, calme et volupté*,巴黎,奥赛博物馆)中的一个前景人物相同,这幅创作于1904年的油画当时还属于分离主义(Divisionismus)。在画作

《生活的乐趣》中,一个中心人物的造型也采用了同一姿态。

巴勃罗·毕加索 《阿维尼翁的少女》

115 巴勃罗·毕加索的巨幅油画《阿维尼翁的少女》(1907,布面油画,243.9厘米×233.7厘米,纽约,现代艺术博物馆)是20世纪讨论最多的绘画作品,没有一幅作品拥有如此之多相互矛盾的解释。毕加索的创作初衷显然是对马蒂斯《生活的乐趣》的一种回应。马蒂斯的作品不仅参加了1906年的秋季沙龙展,也在斯泰因画廊展出。

在20世纪80年代中期之前,人们一直认为毕加索在短短几个月内完成了这幅作品。在整理毕加索的遗物时,人们发现,为了创作这幅作品,画家用了大半年的时间,前后画了809(!)幅习作,从1906年秋天开始,到1907年3月完成初稿。画面中有七个人物:五位女士,一个大学生,一个水手;地点是巴塞罗那阿维尼翁街的一家妓院。直到1916年,因为毕加索朋友圈中的一句笑谈,这幅作品才被冠以现在的名字。

毕加索在画布上对结构布局再次进行了调整。初稿中的两位男士赋予作品一种叙事性,这也是经典意义上的历史绘画所具有的特征。但是在最后一稿(未完成稿)中,两位男士消失了。作品呈现了五个人体,以帷幔为界分为两组。画面左侧是三个站立的女人体,最左边的人体以侧面示人,似乎要进入被帷幔隔开的空间,另外两个人向前平视,面向画外,好像人体素描中的模特。一张桌子从画面下方斜穿而入,上面是葡萄、苹果、梨和一块蜜瓜组成的静物。桌子把左边的一组人物与右边两个彼此叠加交错的女人体间隔开来。一个女人坐在前景处,后面一个女人似乎正在拉开帷幔,以便进入同一个空间。

116 缺乏中心透视以及面具式的脸孔常常被解读为受到原始艺术的影响,虽然毕加索一直否认这一点。此外,这幅作品被认为是立体主义的开山之作。可以确定的是,乔治·布拉克最先从《少女》的构图中发展出立体主义的风格特征,毕加索的创作受到他的启发。

保罗·塞尚的《大浴女》对毕加索的创作也具有一定的影响,这一点毋庸

置疑。除了形式上的蓝本之外,《阿维尼翁的少女》还被证明引用了神话和传说。五位女士使人联想到有关希腊画家宙克西斯的艺术家传奇:宙克西斯奉命画一幅海伦的肖像,他挑选了五位美妇人,站在面前作为模特,从中创作出理想的人物形象。

画中的静物同样影射宙克西斯。传说他画的葡萄极为逼真,引来小鸟啄食。

但是毕加索所要做的并不是对艺术及其传奇的简单描摹,而是用新的图像语言颠覆对自然的再现:基于对传统要素的新式合成,通过系统的研究和发展,酝酿出一种新的造型语言。在这幅作品中,毕加索向观赏者提供了一种绘画式的分析,使之成为圣像,这种经典的神圣留传至今。

有趣的是,《阿维尼翁的少女》并没有立即与公众见面。直到1916年,也就是作品诞生之后近十年,才进行了首次公开展出,时装设计师雅克·杜塞(Jacques Doucet)买下了这幅作品。1939年这幅作品进入纽约现代艺术博物馆,面向公众展出。这幅作品创作完成后,最初的观赏者仅限于与毕加索画室有来往的一个很小的朋友圈子,但是《阿维尼翁的少女》公开展出的时间要比《生活的乐趣》早很多。

对比两幅作品可以看出,毕加索并不认同所谓“马蒂斯走得太远”的批评。相反,毕加索通过《阿维尼翁的少女》向马蒂斯证明,后者走得还不够远。在马蒂斯的作品中,洋溢着田园诗般近乎无辜的遐想和对生活乐趣的赞美。117
马蒂斯没有像毕加索那样,用如此极端的方式打破造型语言的常规。

乔治·布拉克 《弹曼陀铃的女人》

1910年出版的纽约《建筑实录》(Architectural Record)杂志刊登了一篇访谈文章,访谈显然是在1908年进行的。在这篇文章中,布拉克就自己的创作目的作出了如下表述:

我无法描绘一个女人全部的自然美……我没有这种能力。没有人拥有这种能力。因此我必须创造一种新的美,一种在我看来源自体积、

线条、质量和重量的美。通过这种美,我得以再现我的主观印象。自然只是绘画构成的一个理由,感觉融入其中。自然激发一种感觉,我在艺术中诠释这种感觉。我要展现的是这个女人的绝对性,而不仅仅是揭示其表象。

尽管这些表述是针对布拉克创作于1908年的作品《大裸体》(*Grand Nu*),但是同样适用于两年后创作的《弹曼陀铃的女人》(*Frau mit Mandoline*, 1910,布面油画,91.5厘米×73.25厘米,慕尼黑,现代绘画馆,图10)。

长椭圆形的画面似乎是对流行的椭圆形沙龙绘画的讽刺性影射,实则强调两点:缺乏明确界定的矩形取景;自然与艺术的紧张关系。把一幅画理解为投向窗外的视线,这种人们习以为常的观看方式在作品中遭到摒弃。

棕灰和蓝灰的混合色使这幅画看似一幅灰色画,也就是色调画。女人和曼陀铃的形体支离破碎,被分解为一堆几何形体(立方体),难以辨识。画家从不同的角度作画,有时是透视的角度,有时采用平描。画布的表面无法通过想象转化为空间,塞尚最先认识到这一问题,但是浅尝辄止。用分析立体主义的原则可以成功地解决这个问题:空间和时间同时被取缔。对物体的分析导致形体的分解,由此形成一种抽象,被描摹的物象世界只有部分可以辨识(女人的头部、臂膀和手,曼陀铃的琴颈和音孔),也就是说,我们所看到的物体的形状被毁坏,通过对色彩和形体的处理,有机与无机的差异荡然无存。绘画最终完成了从模仿现实到自主绘画的重要一步,由此开启了通往抽象的道路。

1909年,布拉克首次在作品中使用单个字母。1911年前后,他在创作中开始模仿木纹。创作于1912年的作品《吉他》(*La guitare*,慕尼黑,现代绘画馆),是刚刚起步的综合立体主义的典型代表。巨大的黄色木纹表面呈现出吉他的局部构件。字符串“CONCERT”(音乐会)表明乐器的用途。背景中蓝灰与棕灰构成的立方体作为黄色木材的衬托。把纸板或剪报等真实的物品整合入绘画作品之中,取代木板作画和描画字符,这一新的创作手法已不再遥远。综合立体主义也是现代拼贴技术的开端。

从立体主义出发,罗伯特·德劳内和他的妻子索尼娅·德劳内-特克共同开创了一种纯粹色彩的绘画,阿波利奈尔将其命名为奥菲斯主义。德劳内自己更喜欢“纯粹绘画”(reine Malerei)这个名称。在“窗景”(Fensterbildern)系列作品中,德劳内首次尝试对物体进行分解,但与物象仍保留些许联系。在创作于1912年的作品《朝向城市的同时性窗口》(*Simultanfenster auf die Stadt*,布面和木板油画,着色画框,46厘米×40厘米,汉堡,美术馆,图11)中,画面正中依稀可辨的是一个高度抽象的埃菲尔铁塔(德劳内长期致力于这一主题),周围是几何色块(房子),按照同时性对比的规律排列。当眼睛看到画面右边的橙色—绿色色块时,会自动寻找互补色,即蓝色和红色。通过同时性对比,色彩的强度得到提升。橙色在绿色旁会显得更红,绿色则显得更蓝。由此在观者眼中产生的律动会形成一种动感,德劳内称之为运动中的社会的一面镜子。

在描绘汉堡的作品中,德劳内将“窗景”这一名称发挥到极致。他在画框上着色,色彩由此溢出“窗”外,也就是说,画面向窗外延伸。

1939至1940年间,德劳内在《有关窗景系列绘画创作的笔记》(*Notizen zur Entwicklung der Malerei zu der Serie der Fensterbilder*)中这样写道:

以窗景作为标题,是对具体现实的一种纪念;但是基于这种表达方式,人们会从中发现新的造型。这就是朝向一种新的现实的窗。这种新的现实无异于对新的表达方式的解读。这种新的表达方式,作为色彩的元素,纯粹物理地创造出新的形式。这些元素处于相互对比之中,形成一种图像的架构、一种基本的结构,俨然一个乐队,用色彩表现乐章。

121

此外他强调,色彩同时是形式和内容。他把色彩比作巴赫的音乐作品或是优美的爵士乐,由此得出结论,这是一种绘画,“无须任何传统的、解释性的或是文学性的介质”。

德劳内的妻子所作的色彩实验表现在《同时性对比》(1912,巴黎,国家现代艺术博物馆)等作品中。德劳内从中受到启发,一年之后开始创作“圆形”(Kreisformen)系列作品。在这些绘画中,物象被完全消除。不同色彩的扇形组成一个圆形,按照同时性对比的规律排列组合,向圆形以外的空间发散。

康斯坦丁·布朗库西 《无限的立柱》

康斯坦丁·布朗库西初到巴黎时,受到罗丹的影响,也曾任罗丹的工作室工作。1907年前后,他创作了雕塑《吻》(*Kuss*,罗马尼亚克拉约瓦,艺术博物馆)。在这件作品中,他首次超越了罗丹的雕塑造型手段。从一块石头中雕凿出两个人物的头部和上身,短粗而结实。中间的凹槽表明,一个身体从哪里结束,一个身体从哪里开始。两个人物的唇在吻中合为一体,只有相互交织的手臂从石块中被雕凿出来。几年之后,布朗库西创作了第一批抽象化和抽象的作品,例如《无限的立柱》(*Endlose Säule*, 1918,图12),布朗库西最初把这件作品当作基座使用。1918年,他创作了第一件独立的雕塑(纽约,现代艺术博物馆),之后对其不断变形,并尝试用不同的材料(木头、大理石、铜)和高度加以演绎。

布朗库西对立体主义的贡献,在《无限的立柱》中得到清晰的展示。不同数量的金字塔,没有首(基座)尾(柱头),向上堆叠,基座部分和削短的尖端交错接触,从几何上也可以称之为不规则的八面体。这些八面体形成一个序列,理论上可以无限延续。

布朗库西把当时巴黎有关物质与空间的大讨论和故乡自然神话的想象力联系在一起,成功地将罗马尼亚笑话和立体主义的造型语言统一在雕塑形体之中。《鸟在空间》(*Vogel im Raum*, 1928,纽约,现代艺术博物馆)等作品的抽象造型,通过作品的名称唤起人们对飞翔、优雅、舒展的鸟的身躯的联想,而不是通过作品本身。

亚历山大·阿尔西品科 《舞蹈》

在立体主义雕塑创作方面,亚历山大·阿尔西品科进行了不间断的尝

试。作家伊万·戈尔(Iwan Goll)在1921年就认识到,阿尔西品科“之于雕塑的意义等同于毕加索之于绘画的意义”。这个乌克兰人拒绝罗丹的造型原则,发展出一种与之对立的新的雕塑概念,以此打破紧凑结实的造型。创作于1912年的《舞蹈》(*Der Tanz*, 纽约,私人收藏,图13)是这一理念的代表作品。

这件小型的铜塑(高61厘米)作品展现了两个高度抽象的形体。其中一人坐在底盘的边缘,一条腿优雅地弯曲,另外一条腿被截断。纤细、超长、近乎四边形的身体,借助一个三角形表现头部。右臂同样被截断,左臂伸展,与站立人体的手臂形成一个转角,彼此连接。站立的人体同样只有一只手臂,与身躯和双腿形成一个半圆,并与坐姿人体相互补充,构成一个椭圆,两只伸展的手臂相互连接,双脚略微错开。在这件作品中,只有与舞蹈和连接确实相关的人体部分得到刻画,也就是说,身体被简化到最本质的部分。

即使人体处于坐姿,一切仍在运动之中。形体构成的椭圆所环绕的虚空,也是雕塑的一部分。形体不仅仅是伫立于空间之中,而且与之相呼应,营造出属于自己的空间,拥抱其自身。

雅克·里普希茨 《弹吉他的人》

在1960年出版的一本展览画册中,雅克·里普希茨回忆自己当年初到巴黎时,无知而缺乏经验:

当时我不喜欢罗丹。奇怪的是,我喜欢希腊人——他们懂得真正的奥林匹斯艺术……并且我无法理解高更。……(在艺术经纪人沃拉那里)我看到了高更的一幅油画,《雅各与天使摔跤》(*Jakob ringt mit dem Engel*)。我向您发誓,我看不出画的是什么。对我来说,这些事物如此之新,以致我什么也看不到。后来当我再次看到这幅画时,我深感震惊。当初怎么会如此浑然不觉?

虽然对罗丹怀有抵触情绪,里普希茨在巴黎创作的第一批雕塑作品还是延续了罗丹的传统。尽管强调自己懵懂无知,里普希茨不久便开始收藏非洲

二十
世纪
西方
艺术
史·
上卷

的部落艺术,但是他一直淡化非洲艺术对其作品的影响。1913年他结识了毕加索,之后搬到一个与布朗库西相邻的工作室,他们二人在此之前就已相识。不久,他创作了铜雕《母与子》(*Mutter mit Kind*, 1913—1914,高57厘米,私人收藏),这是一件令人印象深刻的作品,融合了非洲、埃及和立体主义的风格特征。孩子坐在母亲的大腿上,母亲的身体由几何形体组成,与孩子柔软的身体造型形成对比。两个头颅均居于长长的颈项之上。面对面,相互亲吻。

稍晚,1915至1916年间,里普希茨创作了石雕作品《弹吉他的人》(*Mann mit Gitarre*,高97.1厘米,纽约,现代艺术博物馆)。这是一件立体主义的杰作。从石头中,里普希茨雕凿出清晰的几何形状,彼此交叠,但是形体依稀可辨。形体中间的孔洞既是吉他的音孔,同时指向形体全方位的可视性。

在题材和形式的处理上,这件作品受到毕加索的影响,但是其抽象方式远远超越了毕加索。用一个“具象”的题目连接抽象的作品,这一点显然得益于与布朗库西的密切合作。

126

贾科莫·巴拉 《一辆汽车的速度》

围绕“一辆汽车的速度”这一题材,贾科莫·巴拉画了许多习作和绘画作品。在其中几幅作品中,他运用了强烈的色彩对比,余者都是色调画(*Ton in Ton*),其中一幅作品署名“未来巴拉 1913”(*Futurballa 1913*,胶画颜料、水彩和水墨,画于纸板,70厘米×100厘米,阿姆斯特丹,市立博物馆,图14)。

在这件作品中,巴拉借助立体主义的风格特征,用绘画实现对运动和动感的想象,这是未来主义者追求的目标。在或是浅黄或是白色的背景中,初看只是一些黑色形体的排列组合。细看会发现画面上方是重复显现的汽车车窗和驾驶员的头部以及部分车身。下面的车轮通过车轴得到暗示,旋转如星状的圆弧。上部是半圆形的弧线,下端在画面的右下角聚拢。三角形和尖状物从弧线中冲出,把速度转化为图像语言。这幅画使人联想到缓慢移动的电影胶片或是一组平行拍摄的快照,但是不及《拴在皮带上的狗的物力论》(*Dynamismus eines Hundes an der Leine*,纽约州布法罗,奥尔布赖特·诺克

斯美术馆)那样明显。这件同样著名的作品创作于一年之前。在创作过程中,巴拉有意识地借助埃德沃德·迈布里奇(Eadweard Muybridge)拍摄的一组照片。在作品中,狗的运动主要通过重复狗腿、狗尾、狗链和与之一起走动的人的脚来展现。但是,与《一辆汽车的速度》不同,这件作品缺少立体主义的风格元素。

翁贝托·波丘尼 《空间连续性的独特形式》

结束了在巴黎的生活,翁贝托·波丘尼开始尝试在雕塑作品中实践未来主义的构想。雕塑《空间连续性的独特形式》(*Forme uniche della continuità nello spazio*,图15)是他的著名作品,创作于1913年,以石膏为材料(高118厘米,圣保罗,圣保罗大学当代艺术博物馆),在他去世之后才出现了不同版本的铜制浇铸品。其中几件以石膏作为模板,余者以一件较早的铜制浇铸品作为参考(例如纽约现代艺术博物馆的藏品)。题目的确切意思只能用意大利语来解释,德文存在许多不同且自相矛盾的译法:空间中处于连续性的特殊形式;空间中运动的基本形式;空间中连续性的独特形式;时间连续性中的个别形式。

128

跨越式的人物造型,每只脚下都有一个基座。人体被分解(或者被掩盖)为时而流畅、时而尖锐的棱角,通过凹凸的转换,使人联想到动力和运动。短促、无首的身躯,没有手臂,看似从迈开大步的两条腿中生长出来。很明显,波丘尼在此引用了古希腊雕塑中的无头无臂躯干雕像以及站立的腿和虚立的腿,但是在这件雕塑中,一切均让位于动感。1912年波丘尼在《未来主义雕塑的技术宣言》(*Technisches Manifest der futuristischen Skulptur*)一文中,对雕塑的重要使命进行了阐述,所有要点都在这件雕塑作品中得到了令人信服的诠释。他在文章中提出:

对于有限的线条和自我封闭的雕塑,必须予以绝对和彻底的废除。让我们把人物撕裂,把周边环境包括进来……如此,通透的界面、玻璃、金属板、金属线、电子外部照明或内部照明,赋予层次、方向、色调和半色

二十
世纪
西方
艺术
史·
上卷

调一种新的真实性。

波丘尼的雕塑在今天被认为是“20 世纪的雕塑杰作”之一(乌韦·M. 施内德)。他成功地塑造了未来主义的人物形象,通过运用古典主义雕塑的原则和现代的规律,把萨莫特拉斯的胜利女神与疾驰的汽车融合为一个整体。

130

恩斯特·路德维希·基希纳 《戴草帽的蓝色卧姿人体》

当布拉克创作他的第一幅立体主义绘画时,波丘尼及其同道发表了《未来主义宣言》(*Futuristisches Manifest*)。与此同时,恩斯特·路德维希·基希纳在德累斯顿创作了一幅油画,题为《戴草帽的蓝色卧姿人体》(*Liegender blauer Akt mit Strohhut*, 1908—1909,纸板油画,68 厘米×72 厘米,奥芬堡,私人收藏,图 16)。

构图强调对角线,蓝色的女性人体几乎占据了从左下到右上的整个中间画面。蓝色的身体采用红色的轮廓线,在黄色的浴巾上脱颖而出。黄色的浴巾与草帽的黄色交相呼应。女性人体俯卧在浴巾之上,用手臂支撑起上身,目光向右望向画外。她的膝盖弯曲,小腿轻轻抬起。脚部的粗率处理给人一种印象,好像她的双腿在轻松地交替晃动。浴巾平铺在一块鲜花盛开的绿色草地上。背景中可以看到一个小镇和一片湖岸景色,从透视的角度看,与人物相比画得太小了。风景之上是一角天空。

作品的冲击力主要在于色彩的强烈对比。用红色轮廓线勾勒的蓝色身体突出于黄色的浴巾之上,与蓝色的天空遥相呼应。黄色的草帽被脸部的红色、树木的绿色和头发的黑色所包围,由此具有很强的亮度。同样对比强烈的是草地的绿色和海景的红色。草地上的花采用粗线条的笔触,深蓝和深红近乎黑色,虽然并不构成色彩的对比,却由此传递出一种动感,与人物后面铺陈开来的宁静的湖岸景色形成一种反差。无论是从比例关系还是从透视角度的角度看,这幅画都不符合现实。花朵太大了,相对于近景,湖和小镇给人的感觉又太小了。但是正是这种色彩对比和比例关系,赋予作品以动感和特别的

131

表现力,这也是基希纳想要达到的最重要的目的。

埃米尔·诺德 《金牛之舞》

埃米尔·诺德在1907年脱离了“桥社”。尽管他强调自己的创作特立独行,没有受到外部因素的影响,但是他与“桥社”画家几乎同时发展出一种表现主义的风格。创作于1910年的作品《金牛之舞》(布面油画,88厘米×105.5厘米,慕尼黑,巴伐利亚国家绘画收藏,图17)清晰地展示了这一点。在黄色、红色和蓝色主导的画面中,背景有两座山,山坳间有一只金色的牛犊,左右两侧是两组人群。前景中舞蹈的高大的妇女形象主宰着整幅画面。她们舞动着身躯,衣不蔽体或是全裸,呈现出狂喜的状态。手臂和腿近乎野性地扭曲着,飞扬的头发、滚动的裙裾,通过黄蓝互补色的对比产生一种极具表现力的动感。诺德放弃复述故事的道德内容,《金牛之舞》由此成为一幅描述异教欢庆场面的作品。这一作品与表现主义的典型的舞蹈题材一样,强调生活乐趣的表达。

加布里尔·蒙特 《雅弗兰斯基和威瑞夫金》

132

1909年的夏天,加布里尔·蒙特在穆尔瑙创作了油画《雅弗兰斯基和威瑞夫金》(*Jawlensky und Werefkin*,纸板油画,32.7厘米×44.5厘米,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆)。在一片绿色的草地上,散落着几朵红色的小花,上面斜倚着一男一女。画中的男士是俄罗斯画家阿列克谢·雅弗兰斯基,他身着深蓝色的西装,背向他的女伴,一只手臂撑在草地上,上身略微抬起,面向草地沉思着。只用几笔勾勒的面部被草帽半遮半挡。身着白色衣裙的玛丽安娜·冯·威瑞夫金坐在他的身旁,头上戴着一顶宽大的蓝色遮阳帽,帽子上点缀着斑斓的花朵。深蓝色的帽子插入天空和背景中若隐若现的蓝色山峦。

这幅画在许多方面都具有纲领性的意义。1908和1909年,加布里尔·蒙特、瓦西里·康定斯基与威瑞夫金和雅弗兰斯基一起,在上巴伐利亚斯塔夫湖畔(Staffelsee)的穆尔瑙消暑作画。在此期间,蒙特受到雅弗兰斯基的启发(而非她的老师兼男友康定斯基),发现了极致的形式简化和清晰有力的色

彩对比。这些要素在这幅作品中表现得非常明显。人物的手部和面部,与衣服、草地和天空一样,被简化为色面。

133 基于形式方面的因素,蒙特的创作被归为表现主义。这幅作品的另外一个特殊之处是向两位艺术家朋友表示敬意,蒙特和康定斯基与他们有密切的合作。女画家威瑞夫金在画面中居于主导地位,相对于雅弗兰斯基更为引人注目。蒙特向雅弗兰斯基学习如何用淡化特征的形式和清晰的色彩进行创作,因此她十分清楚威瑞夫金之于雅弗兰斯基的影响。威瑞夫金在慕尼黑开办艺术沙龙,进步的艺术家得以在此进行交流。1909年年初,慕尼黑新艺术家协会(NKVM)宣告成立。威瑞夫金对雅弗兰斯基的艺术见解具有深刻的影响。此外,按照伯恩德·费特克(Bernd Fäthke)等人的最新研究成果,威瑞夫金也被认为是康定斯基走向抽象道路的重要推动力。

134 蒙特的另外两幅作品证实了这一解释。两幅画均创作于1909年夏天的穆尔瑙(慕尼黑,伦巴赫市立美术馆)。《玛丽安娜·冯·威瑞夫金像》(*Bildnis Marianne von Werefkin*)画于蒙特在穆尔瑙的寓所前。这幢房子是在康定斯基的主张下购买的。黄色的背景(“我的寓所的黄色墙基”)借助有力的笔触获得结构感,威瑞夫金的半身像几乎占据了整个画面。身着白色服装的上半身被画成一个三角形,环绕着一条宽宽的紫色长带,围巾遮住了女画家的颈部。头上依然是那顶硕大的遮阳帽,面部采用真正的肖像画法。唇间流露出的细腻笑容隐含在大大的黑眼睛中。面部的绿色皮肤与黄色的背景相协调,也与草帽上的绿色花朵遥相呼应。

与威瑞夫金一年后创作的自画像相比,女画家在蒙特的作品里显得更加年轻美丽。蒙特笔下的威瑞夫金“自信、盛气凌人、衣着华丽”。她成功地再现了女画家的自信与优雅,但是在这幅作品中并没有盛气凌人的痕迹。

蒙特在穆尔瑙也为雅弗兰斯基画了一幅肖像,在这幅名为《倾听》(*Zuhören*)的作品中,威瑞夫金的支配地位一目了然。前景是一张桌子,桌上有一盘香肠和一盏煤油灯。雅弗兰斯基坐在桌旁,倾听睿智的康定斯基慷慨陈词。康定斯基并没有出现在画面中。高高扬起的眉毛,蓝色的纽扣般的眼睛,红色面庞上小小的鼻子,面部和身体的姿态,使整个人看起来像一个问

号。在这幅作品中,蒙特对形式的简化近似于儿童画。有关这幅画的创作,蒙特后来这样记述:我曾经画过一幅肖像,我称之为《倾听》,描述雅弗兰斯基在倾听康定斯基讲解新的艺术理论,胖乎乎的脸上一副百思不得其解的表情。这幅作品用绘画语言成功地再现了这一描述,同时也表明,蒙特把威瑞夫金视为关键性的人物。无论是在蒙特的笔下,还是在自画像中,威瑞夫金都显得比雅弗兰斯基更为自信。

135

康定斯基尝试描述蒙特和威瑞夫金的关系。在创作于1910年前后的油画作品《室内》(*Interieur*,伯尔尼,保罗·克利遗留的藏品)中,康定斯基为两位女画家画了肖像。加布里尔·蒙特坐在画面左侧的一张沙发椅上,双手放在膝上,做倾听状;威瑞夫金坐在画面中央的沙发边缘,膝间有一本书,看似正在向蒙特阐释书中的内容。

除了在造型语言上强调形式和色彩的简化,这些作品也记录了慕尼黑艺术家们的关系以及相互之间的影响。

玛丽安娜·冯·威瑞夫金 《悲怆的情绪》

玛丽安娜·冯·威瑞夫金在1910年创作了多幅绘画作品,三原色皆居于主导地位。《悲怆的情绪》(*Tragische Stimmung*,纸板胶画,48.5厘米×60厘米,瑞士阿斯科纳,市立艺术博物馆)是其中的代表作。红色和蓝色决定构图。大地、道路、女人的衣裙和茅檐草舍的红色,被背景中的蓝色山峦阻断,由此得到进一步的强化。在迫近的乌云下,空中的红色和蓝色混合为令人恐惧的紫色。在愤怒和怨恨中奔跑的女人,悲怆的情绪在色彩中一览无余。茅屋前小小的黑色身影是被遗弃的男人,和女人的黑色围裙一样,在红色主导的画面中,看似色彩的斑点。

在这幅作品中,威瑞夫金以一种异乎寻常的方式使色彩成为画面的内容。这件作品距离抽象只有一步之遥。至今我们仍然不清楚,为什么威瑞夫金把运用纯色的理念传达给康定斯基和马尔克,自己却止步于思想,未能付诸行动。1910年12月12日,马尔克在致玛丽亚·马尔克(Maria Marc)的一封信中对此有非常清楚的表述:“不久前……威瑞夫金女士说,‘把光作为色

136

二十世纪西方艺术史·上卷

彩,几乎所有德国人都犯了这个错误,色彩是完全不同的,与光,也就是照明,没有任何关系’。”

137

阿列克谢·雅弗兰斯基 《女士头像》

阿列克谢·雅弗兰斯基只用纯色,尽管如此,如果将1912年创作的《女士头像》(*Frauenkopf*,纸板油画,61厘米×51厘米,柏林,国家美术馆,图18)与《悲怆的情绪》进行对比,不难发现两者在画法上的区别。一张红色的脸庞,额头、鼻子和嘴唇部分留白,黄色的头发,在深蓝色的背景中看似圣像头顶的光晕。黑色镶边的硕大的杏仁眼,映射着背景的蓝色。眼睛与黑色的嘴唇主导整个面部。深深的低领衫露出脖颈和胸部。红色和蓝色借助明亮的白色,散发着淡淡的光。

雅弗兰斯基从1911年开始在作品中关注人的面部,创作了一系列作品。1917年之后,他专注于这一题材的创作。在《女士头像》中,他通过运用三原色,结合黑色和白色,彰显去个性化的追求。直面观者的脸部,大大的眼睛让人联想到基督圣像,这一点在雅弗兰斯基后期创作的头像中表现得更为突出。

在题材上,雅弗兰斯基与同道康定斯基和马尔克相去甚远。尽管如此,他的《女士头像》仍然参加了1913年在柏林“狂飙”画廊(*Sturm-Galerie*)举办的第一届德国秋季沙龙展。

弗兰茨·马尔克 《蓝马1号》

1911年,弗兰茨·马尔克创作了《蓝马1号》(*Blaues Pferd I*,布面油画,112.5厘米×84.5厘米,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆,图19)。一匹看似年轻的马,四条腿坚定地站立着,头偏向一侧,若有所思。头部和胸部呈现出一种近乎白色的淡蓝色,后半身是明亮的蓝色,马蹄和马鬃是深蓝色。马儿身后的风景是不同色彩的山峦,如果没有画面中略作简化的植物,这些山峦也可以被看作是圆满的、抽象的形状。“风景”的色彩宛如色圈的调色板,形成一种和谐的色调,烘托马的蓝色:画面的前景主要是朱红和绿色,其后是交错的胭脂红、

138

黄色、紫色、蓝色和橙色。为了获得色彩的和谐感,马尔克进行了大量的实验(主要是借助棱镜)。他在与奥古斯特·马克的书信往来中记录了这些实验。^①

“动物画家”马尔克要求用图画的形式描绘动物的情感,但是他的创作并没有局限于动物画,虽然这种误解时有发生,例如作品《黄色的牛》(*Die gelbe Kuh*, 1911)、《虎》(*Der Tiger*, 1912)以及1945年后失踪的《蓝马之塔》。他与奥古斯特·马克交谊深厚。一年之后,他与康定斯基共同组织了“蓝色骑士展”,并出版了同名的插图年鉴。在与马克斯·贝克曼的论战中,马尔克显示出抽象艺术捍卫者的姿态。不仅如此,他还迈出了通往抽象创作的重要一步,《蓝马》中的“风景”清楚地表明了这一点。在创作于1912年的作品《修道院花园的鹿》(*Reh im Klostergarten*, 慕尼黑,伦巴赫市立美术馆)中,马尔克继续了这一发展。

彼此交叠的几何形状主宰着整幅画面,主要是绿色和红色,但是也有蓝色和黄色。画面中心,一只鹿的头部和背部依稀可辨。这只动物,特别是作品的题目,使人联想到建筑、树木、植物和花朵。左上方的蓝色图形看似一个拱状物,其后是月亮。鹿身上方的深绿色齿状物使人想到冷杉,右前方是一朵巨大的红色花朵,花瓣闭合。

马尔克走向抽象创作是一个渐进的过程。《修道院花园的鹿》是通往这一道路的关键一步。在这幅作品中,他同时受到意大利未来主义者和罗伯特·德劳内的启示。与康定斯基的讨论使马尔克走向更为抽象的绘画,马尔克最终在战争爆发之前创作出“构图”(Kompositionen)系列。

弗兰茨·马尔克的第一幅无对象绘画创作于1913年12月。在此之前,他画了一张明信片。12月7日(邮戳日期),玛丽亚·马尔克把它寄给了莉莉·克利(Lilly Klee)。堆叠着三角形和其他几何形状的圆和圆的断片,在马尔克的作品中常常伴随着动物造型出现,在明信片和这幅画中,这些几何图形本身成为作品的主题。在这幅作品中,马尔克运用了令人吃惊的柔和色彩,特别是棕色,使人联想到立体主义绘画。不久,马尔克创作了四幅大型油

^① 参见:本书第三章《材料》,第20节。

二十世纪西方艺术史·上卷

140

瓦西里·康定斯基 《万圣节 2 号》

画：《明朗的形状》(Heitere Formen, 被毁坏)、《游戏的形状》(Spielende Formen, 德国埃森, 弗克旺博物馆)、《战斗的形状》(Kämpfende Formen, 慕尼黑, 现代绘画馆)和《破碎的形状》(Zerbrochene Formen, 纽约, 所罗门·R. 古根海姆博物馆)。在这些作品中, 明亮的色彩再次居于主导地位。

瓦西里·康定斯基后来宣称, 他在 1910 年创作了第一幅抽象作品。他把与 1913 年创作的《构图 7》(Komposition VII) 相关的一张习作命名为《第一张抽象水彩》(Erstes abstraktes Aquarell, 巴黎, 国家现代艺术博物馆), 并把标注的创作日期提前到 1910 年。早在 1911 年, 他的创作就已经达到高度的抽象。虽然多幅作品涉及宗教题材, 但是他对内容和形式的解释极为独特和个性化。在创作于 1911 年的油画《万圣节 2 号》(Allerheiligen II, 布面油画, 86 厘米×99 厘米, 慕尼黑, 伦巴赫市立美术馆, 图 20) 中, 辨识物象还不是很困难。

末日审判的天使吹响长号, 漂浮在圣徒的集会之上。康定斯基不久前创作的几张玻璃版画有助于解释画面中的圣徒造型。首先是《旧约》中的人物: 画面左上方, 靠近天使头部的是驾驶烈焰之车的以利亚(Elias), 左侧画面的中心是约拿的鲸鱼, 右边是棕色皮肤的约伯(Hiob), 象征苦难与复活。《启示录》的作者、传福音者约翰(Johannes der Evangelist)手里拿着一本书, 天使似从书中飘出, 约翰仰望着天使。在约翰前面, 施浸者^①跪在地上, 把被斩断的头颅呈献给三位卡帕多西亚的教父。在这三个人物的下方, 高大的黄色人物造型是圣瓦尔布卡(Walburga), 巴伐利亚的守护圣徒。与之相对应的是鲸鱼上方的圣弗拉基米尔(Wladimir), 他是俄罗斯的国家守护圣徒, 也是康定斯基名字的守护圣徒。圣弗拉基米尔高举双臂, 手里拿着一个教堂模型(象征俄罗斯第一座教堂的建立)和一个十字架。一支小小的游行队伍举着蜡烛向山上行进, 山顶上有一位骑士站在倒塌的克里姆林宫前。在 1911 年出版的《论艺术的精神》一书中, 康定斯基再次使用了这一莫斯科、巴比伦的缩略方式,

^① 指为耶稣施浸的施浸者约翰, 他因被希律王斩首而亡。——译注

作为封面的花纹装饰。

在此之前,康定斯基创作了玻璃版画《万圣节1号》(*Allerheiligen I*),用民间艺术的手法描绘了这一主题。与玻璃版画相比,油画更具表现力,不仅在于缤纷的色彩,还在于人物的抽象程度及其在画面中的布局。

同年秋天,康定斯基完成了画作《构图5》(*Komposition V*,布面油画,190厘米×275厘米,瑞士,私人收藏,纽约现代艺术博物馆借用展品)。在遭到慕尼黑新艺术家协会的拒绝之后,康定斯基、马尔克和蒙特退出了该组织。在近乎完全抽象的构图中,左下方有一艘小船,船上有三个人,被整合成三原色,画面的上部边缘有一座城市(莫斯科)。参照《万圣节2号》,左上方的“人物造型”可以被界定为吹长号的天使(大天使加百列?)。康定斯基把这幅画命名为《末日的审判》(*Jüngstes Gericht*),小船同样指向洪水。

142

两年之后,康定斯基创作了《构图7》(莫斯科,特列季亚科夫画廊)。这幅作品整合了他在慕尼黑时期形成的各种认知。他创作这幅作品只用了三天时间,但是在此之前,他绘制了大量的习作和草图。作品涵盖多重主题,包括复活、末日审判、洪水和爱的花园等,这也是康定斯基这一时期不断关注的主题。

奥古斯特·马克 《土耳其咖啡馆》 保罗·克利 《在凯鲁万的城门前》

1914年,奥古斯特·马克、保罗·克利和路易·莫耶一起到突尼斯旅行。马克和克利画了一些素描和水彩画,回到家中再进行油画创作。回国后不久,马克创作了两个版本的《土耳其咖啡馆》(*Türkischen Cafés*,图21),其中一幅送给妻子的叔叔、旅行的赞助人伯恩哈特·科勒(Bernhard Koehler)[1914,木板油画,60×35厘米,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆]。画面采用几何形状的构图和鲜明的互补色,融汇了马克对立体主义、未来主义,特别是德劳内绘画的思考。在蓝色的房屋外墙前,一个身着绿色服装的阿拉伯人坐在一张红色的桌子旁,头戴一顶红色的圆锥形菲斯帽。高高的圆拱形门洞饰以丁香色的边框,室内辉映着明亮的橙色。画面右边是一棵大树,笔直的棕色树干止于画框,巨大的绿色叶片后面隐隐现出淡紫色和黄色条纹的屋顶。绿色的叶片

143

同时垂向屋前一把柠檬黄色的椅子。大幅的、均匀的画面，互补色的呼应与对比使马克最后的作品呈现出一种卓绝的色彩韵律，成功地捕捉到南方阳光下的氛围。与此同时，画面中的物体依然清晰可辨。

在从事绘画创作之初，马克就专注于色彩的实验。他从1910年开始，与弗兰茨·马尔克就色彩进行交流。保罗·克利长期从事版画创作，一直在寻找一种适合自己的色彩运用方式。他被德劳内的绘画作品深深触动。关于物象的分解，德劳内之于克利的影响远甚于立体主义者。

突尼斯之行中清澈的南方光线使色彩格外炫目，克利终于感悟到，自己应该如何与色彩相处。1914年4月16日清晨，克利创作了水彩画《在凯鲁万的城门前》(*Vor den Toren von Kairuan*, 20.7厘米×31.5厘米，伯尔尼，艺术博物馆，保罗·克利基金会，图22)，并在日记中写道：“清晨面向城市作画，略微散漫的光线，柔和而清澈。没有雾。”之后是克利的名句：“色彩拥有我。我无须去捕捉它。它拥有我，永远，我知道。这一刻我感到幸福，我与色彩合为一体。我是一个画家。”

144 马克的作品强调大块的、彼此界线分明的色面，与之完全不同，克利的这幅水彩沉浸在柔和的蓝色、紫色、赭色和棕色中。不规则的色面交错重叠。两只骆驼、一头驴、背景中的几个圆形屋顶，使观者得以辨别出一片风景、一处城市景观，以及天空和大地的界线。克利的抽象化(后来是抽象)方式，与艺术同路人马尔克、康定斯基和马克完全不同。

克利把在突尼斯的经验用于在慕尼黑创作的其他作品，例如《马尔克花园的焚风》(*Föhn im Marc'schen Garten*, 1915, 水彩粘贴在纸板上, 20厘米×15厘米，慕尼黑，伦巴赫市立美术馆)。在这幅作品中，克利使用矩形、菱形和三角形描绘房子、树木、山峦和云朵。柔和的水彩(与明亮的、覆盖性的油彩不同)彼此交叠。轻柔的蓝粉色天空，前面是一座略高的紫色山峦和一座略矮的蓝色山峦，山前是郁郁葱葱的黑色树木，山峦迫近前景，仿佛焚风来袭时的样子。

卡西米尔·马列维奇 《黑色正方形》

1915年，卡西米尔·马列维奇首次展出《黑色正方形》(*Schwarzes*

Quadrat,布面油画,79.2厘米×79.5厘米,莫斯科,特列季亚科夫画廊,图23),这幅作品在一年前就已声名鹊起,后来他又重复创作了这件作品。1913年,他为未来主义歌剧《战胜太阳》设计舞台布景。第一幕的幕布就是一块黑色的正方形。但是正方形的形式是由剧院预先确定的。两年以后,马列维奇在给歌剧作曲家米哈伊尔·马丘兴(Michail Matjuschin)的信中写道:“1913年我为歌剧《战胜太阳》创作的作品,给我带来许多新的启发,只是当时没有人认识到这一点。”他继续写道:

我寄给您……第一幕幕布的草图。幕布呈现出一个黑色的四方形, 145
它是一切可能性的萌芽,在发展过程中成长为一种可怕的力量。它是立方体和球体的祖先;它的分裂带给绘画一种令人震惊的文化。在歌剧
中,它预示着胜利的开端。

在这个简短的书信片断中,马列维奇表明了他的信念,进而影响后来的创作。在他看来,至上主义的符号体系由几个基本要素构成,这些要素从正方形——“一切可能性的萌芽”——衍生而成:正方形通过旋转成为圆,通过切分 146
成为三角形和矩形,拉长得到长方形,长方形相互交叉形成十字。此外,他的创作局限于少数几种色彩:红色、宝石绿、钴蓝和黄色,还有白色和黑色。

《黑色正方形》是第一幅无对象的绘画作品。1915年,这幅“建构主义的圣像”(Ikone des Konstruktivismus)在圣彼得堡举行的“未来主义绘画近作展0.10”上首次展出,即告失踪,关于这幅作品只有一张不断被复制的照片留存于世。人们推测,这幅作品应该存放在圣彼得堡俄罗斯博物馆的仓库中。现在展出和复制的是马列维奇1929年创作的另一个版本。

也许正因为原作丢失,才不断激发艺术家对这件作品进行反思。1974至1979年间,汉堡艺术家迪特里希·赫尔姆斯(Dietrich Helms)向众多艺术家发出邀请,请他们把自己对《黑色正方形》的想象诉诸笔墨,之后挑选其中一部分绘画和笔记出版。其中一段短文用特殊的方式强调了这幅画的意义:“马列维奇的黑色正方形,正因为我们无法真正了解它,所以它可以在我们的

二十世纪西方艺术史·上卷

想象中生长。简单的、决然的想象模式,任由自己的能力和个人的倾向进行填充。作为图像的真空,它渴望这种充实。”

众所周知,《黑色正方形》今天被保存在莫斯科的特列季亚科夫画廊。马列维奇当年是在另一张画上作画,因此黑色出现了许多裂痕,光滑的黑色色面失去了原有的效应。这也是1929年马列维奇再次创作此画的原因。

147

威廉·莱姆布鲁克 《跌倒的人》

威廉·莱姆布鲁克(Wilhelm Lehmbruck)属于那种很难对其进行归类的艺术家。他通常被归为表现主义,主要受到罗丹的影响。他与布朗库西和阿尔西品科在巴黎的交往(1910—1914)在其后来的创作中同样留下了印记,虽然这种影响不像人们通常认为的那样强烈。

莱姆布鲁克自杀之后,在他的声名之外形成了一个光环,使人们至今很难客观地评价他的作品,尽管艺术史学界近年来在这方面作出了很多努力。

创作于1915至1916年间的雕塑《跌倒的人》(*Der Gestürzte*,石膏,黄色着色,78厘米×240厘米×82.5厘米,德国杜伊斯堡,威廉·莱姆布鲁克博物馆,图24),是莱姆布鲁克最著名的作品之一。第一次世界大战期间,他经历了从最初的激情到惊惧和背弃的转变。但是这件作品并不是这一转变过程的产物。有人认为,作品中的人物造型得益于莱姆布鲁克在柏林一家战地医院做卫生员时的观察。这一看法同样是错误的。1913年,雕塑《垂死的战士》(*Sterbender Krieger*)在柏林举行的“自由分离派春季展”(Frühjahrausstellung der Freien Secession)上展出,同月,莱姆布鲁克应征入伍。

148

1915年1月,莱姆布鲁克应杜伊斯堡市的邀请参加了一项竞标,为安葬该市阵亡将士的纪念墓地设计一座齐格弗里德(Siegfried)的雕像。从1915年的一张草图可以看出,莱姆布鲁克对齐格弗里德这一题材进行了深入的研究,其所设计的英雄因背后遇袭而死。尽管作品的造型语言是现代的,所处理的内涵依然是传统的,莱姆布鲁克的其他作品也是如此。他塑造的齐格弗里德没有当时常见的标志,人物由此获得了一种普遍性,在战后引发了和平主义的诠释。

超长的人体头部着地,手臂和膝盖匍匐在地上,与瘦削的身躯形成一座脆弱的“桥”。跌倒的人用一只手臂护住低垂的头颅,另一只手紧握断剑的手柄。雕塑的身体姿态展示了一个徘徊在生死边缘的人的绝望与失败。在《跌倒的人》这件作品中,莱姆布鲁克把时代的矛盾成功地融为一体。人物的普遍性使多重意义成为可能。基于对两次世界大战暴行的进一步了解,人们更多强调,莱姆布鲁克的作品并不是“阵亡将士”的纪念碑,而是一座超国家的纪念碑,诫示战争的无意义。通过对题材进行普遍性的处理,使作品具有多重解释的可能,这一能力使莱姆布鲁克的知名度获得提升。《跌倒的人》的设计初衷是为阵亡将士树立一座纪念碑,当雕塑被放置于墓地,其所象征的就不再只是悲伤。人物造型以被谋杀的齐格弗里德作为蓝本,作品也因此具有一种民族主义的内涵,直到最近人们才重新认识到这一点。

两次世界大战之间的绘画与雕塑

汉娜·赫希 《用达达的厨刀切开德国最后的 魏玛啤酒肚文化时代》

《用达达的厨刀切开德国最后的魏玛啤酒肚文化时代》(*Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*)这件拼贴作品(柏林,国家美术馆)创作于1919年,长约114厘米,宽约90厘米,作品的名称漫长而复杂,是柏林达达“古版书”级别的作品之一。1920年在柏林举办的“第一届国际达达展”(Erste Internationale Dada-Messe)上,这件作品与汉娜·赫希的另外三件作品一起展出。赫希用残缺的照片、大字标题、画报的复制品以及字母创造了一个全景陈列馆,画面中达达的小世界(右下方)与魏玛共和国(右上方)的贪腐世界形成对立,受到阿尔伯特·爱因斯坦(左上方)的保护。画面允许生成其他对应关系。左下方是人民大众,右上方是国家代表。此外,右下方还有一张地图,标注出实行女性选

举权的联邦州。那里还有汉娜·赫希的头像。

151 在赫希的拼贴作品中,集合了大约 50 名来自政治、经济、文化和科学界的知名人士。挖土机的抓斗、轴承和齿轮穿插其间,作为时代的驱动力,此外还有飞机部件和机关枪。赫希以此影射未来主义者对技术的崇尚与膜拜。在她看来,在一个机械性前进的时代,无意义的空转主宰着世界。画面中的建筑有纽约的摩天大厦,也有柏林的宫殿建筑,还有职业介绍所。

作品的名称总是被错误的引用。“厨刀”常常被写成“蛋糕刀”,“最后的”误写作“最初的”。厨刀是女士们的武器,可以用来威胁男士的啤酒肚。拼贴作品中展现的男性世界正在被女性渗透,她们在新的共和国中争取原本只属于男性的权利。她们必将成功,因为她们用厨刀剖开啤酒肚。

在达达的舞台上,男性同样居于主导地位。究竟是谁发明了照片蒙太奇,拉乌尔·豪斯曼、理查德·胡森贝克和约翰·哈特菲尔德为此争论不休。汉娜·赫希没有卷入这一愚蠢的争吵。她后来回忆说,她和豪斯曼共同参与了这一创作形式的发展。今天,人们大多认同哈特菲尔德对照片蒙太奇做出了最重要的贡献,赫希对于达达以及两次世界大战之间艺术发展的贡献,同样毋庸置疑。

乔治·格罗兹 《德国,一个冬天的童话》

152 把乔治·格罗兹的绘画作品与格罗兹、赫希、豪斯曼或是哈特菲尔德的拼贴和照片蒙太奇作品进行对比,达达迥异的表现手法一览无余。二者之间也存在相似之处,例如对现行制度或是符号排列顺序的批判。《德国,一个冬天的童话》(*Deutschland, ein Wintermärchen*,自 1933 年起下落不明,图 25)在柏林“第一届国际达达展”上展出。巨大的画幅(约 215 厘米×132 厘米)仅次于奥托·迪克斯的巨幅油画《劳动能力 45%》(*45% Erwerbsfähig*,约 165 厘米×245 厘米,下落不明)。

格罗兹有意识地引用海涅的同名讽刺诗作为作品的题目。观赏者可以把这幅画视为海涅诗歌的当代插图:“我熟悉这旋律,我熟悉这歌词,/我也熟悉这些作者先生;/我知道,他们暗地里啜饮着葡萄酒,/当众却用水来布道。”在长方形画面的中央,“永恒的德意志公民”在桌边正襟危坐,双手紧握刀叉,

面前的盘子里只剩下啃过的骨头。报纸、香烟、火柴盒、啤酒杯和瓶子,与饭菜票不太搭调。他的周围分别是建筑物的立面、落地式的大摆钟、沙发椅、一座教堂、一只酣睡的狗,闪烁的霓虹灯被切割成斑斓的、凌乱的小方块,相互之间的尺寸并不合乎比例。画面一片凌乱,只有上部边缘呈现出些许秩序感,左边是山地风景,右边一轮红月照亮天空。市民“波动的世界”中的小人物,象征柏林的两个侧面:水手是革命的化身,妓女表现颓废与堕落。

公民看似坐在桌边,又好像站在一个屋顶上,桌子下面露出公民的双脚。屋顶被“社会的栋梁”撑起,依次指向教堂、军队和学校,分别由画面下方的三位男士代表。一位目光呆滞的牧师,珍珠项链上戴着一枚基督教的十字架,身上的铁十字架象征战争的荣誉。在他身旁,一位将军巍然屹立,身上挂着各种勋章。教师一只手拿着教鞭(用白红黑的旗帜装饰),另一只手抱着“他的”歌德。格罗兹的剪影从画面左侧切入:“用胆的苦色……威胁死亡,向自杀低头。”(威利·沃尔夫拉特[Willi Wolfradt, 1921]) 153

在“第一届国际达达展”之后不久,格罗兹改变了自己的风格。他受到意大利形而上绘画的启发,在空无一人的街道上描绘没有面孔的形体,在形式上使人联想到基里科和卡洛·卡拉的作品,但是没有形而上学的思考。水彩《共和国的机器人》(*Republikanische Automaten*, 纽约,现代艺术博物馆)展现了两个退伍军人,身上装有齿轮发条,看似用积木拼接而成:手臂和腿由圆柱体组成,衣领上的头颅是没有面部的球体。其中一个人高举德意志的旗帜,头上戴着一顶帽子,应该是面孔的位置画了一个数字。另一个人身上佩戴着铁十字勋章,头部是一个切开的半球,从中飘散出服从者的口号。

这种机器人在短时间内占领了格罗兹的画面。他要求艺术家放弃个人主义,因为个人的风格不符合革命的理念。为了巩固这一观点,他不再用手在作品上签名,而是改用印章。

这一创作阶段持续了近两年,之后格罗兹发现了真实主义,这种风格总是带有政治色彩。在创作于1926年的巨幅油画《社会的栋梁》(*Stützen der Gesellschaft*, 柏林,国家美术馆)中,格罗兹综合运用了真实主义、未来主义以及照片蒙太奇的原则。通过这种融合,他以令人信服的方式,把自己的政治 154

二十世纪西方艺术史·上卷

诉求转化为绘画语言。

埃尔·利西茨基 《普朗 R. V. N. 2, 普朗》

1919年,埃尔·利西茨基开始在俄国创作“普朗”(Proun)系列作品。Proun是“Pro Unowis”的缩写。Unowis也是一个缩写,逐字翻译应为:建立新的艺术形式。它是马列维奇在维捷布斯克(Witebsk)组建的一个学生组织,利西茨基是其中的成员。

在“普朗”系列作品中,利西茨基引用了马列维奇提出的至上主义的理念,并进一步超越了马列维奇。他运用三维的形式,描绘马列维奇所抵制的空间感。^①

《普朗 R. V. N. 2, 普朗》(*Proun R. V. N. 2, Proun*, 图 26)创作于 1923 年,画面呈正方形(布面综合技术,99 厘米×99 厘米,汉诺威,施普林格博物馆),明亮的底色上分布着褐色、白色和灰色的几何图形。画面的四角是不同灰色调的正方形,环绕其中的是一个白色的圆,略微偏离画面中心,被右侧的正方形叠压。圆形的前方悬浮着三块具有空间感的方木以及一个很小的黑色的圆。白色的圆形后面是一块水平放置的黑色方木,一根纤细的圆棒洞穿而过。

通过二维与三维图形的转换和彼此交叠,图形陷于运动之中,由此产生有关二维与三维的不确定性。在这幅创作于汉诺威的作品中,观者借助无法完全把握的多维空间,感悟“普朗”的内涵。^②

利西茨基在汉诺威创作的这件作品也是为了汉诺威。这幅画自 1927 年悬挂于汉诺威州立博物馆的“抽象陈列室”。利西茨基接受亚历山大·多纳(Alexander Dorners)的委托,设计了这个陈列室(1937 年被纳粹毁坏,后来在施普林格博物馆予以重建)。作品看似晦涩的题目源自汉诺威市的德语拼写,去掉第一个音节,颠倒字母顺序,再取其辅音组合而成: [Han]Nover = Revon = R. V. N。

“普朗”系列展现了利西茨基对于社会主义艺术的理论构想,他曾在“云

① 参见:本书第三章《材料》,第 24 节。

② 参见:本书第三章《材料》,第 24 节。

宇”建筑设计中实践了这一理念,并在版画创作中进行过类似的尝试。他在1920年设计了著名的海报《用红色楔形打败白色》(*Schlagt die Weißen mit dem roten Keil*),呼吁民众支持政府军抗击反革命。画面中没有任何物体,但是整件作品令人印象深刻,极具鼓动性。利西茨基还尝试把无对象的艺术引入儿童的房间。创作于1920年的画册《关于两个正方形六种结构的至上主义历史》(*Suprematistische Geschichte von zwei Quadraten in sechs Konstruktionen*, 1922年在柏林出版),以及创作于1928年的画册《四种基本计算类型》(*Die vier Grundrechnungsarten*),在今天看来依然像当时一样非常现代。1990年,在利西茨基诞辰100周年之际,版画家和插图画家曼弗雷德·博芬格(Manfred Bofinger)设计了画册《伯爵蒂波、丽娜·乔尔纳亚及其他》(*Graf Tüpo, Lina Tschornaja und die anderen*),其中的几何图形可以不断地组成新的造型。按照博芬格绘制的建议,孩子们可以借助冲压成形的图形,要么进行模仿,要么发明出全新的事物。

皮特·蒙德里安 《红黄蓝构图》

《红黄蓝构图》(*Komposition mit Rot, Gelb und Blau*, 布面油画, 45.2厘米×45厘米, 德国路德维希港, 威廉-哈克博物馆, 图27)创作于1928年。相对于同一系列的第一件作品,即创作于1921年的《场景1》(*Tableau I*, 布面油画, 巴塞尔, 贝耶拉基金会), 皮特·蒙德里安在这件小幅的、近乎正方形的作品中,进一步发展了自己的创作原则。

在1928年创作的作品中,水平与垂直的黑色线条在交叉中形成直角,把画面分割为八个矩形,其中四个白色,一个黑色,另外三个分别采用基本色红、黄、蓝。彩色矩形中,只有红色堪称矩形,其余的两个更像是狭长的色带。在画面的边缘,矩形摆脱了黑色线条的束缚,看似可以向外部空间继续延伸。这种联想正是蒙德里安预先设想的效果。蒙德里安有关建筑与绘画融为一体的理念,在格里特·里特维尔德设计建造的“施罗德住宅”中得到了体现。

看似简单的构图背后隐藏着一种世界观:只有在基本色黄红蓝、非彩色的白黑灰以及直角中,才可以发现秩序与和谐。诸如混合色的其他一切都是

不和谐的。

借助这种艺术,蒙德里安试图开辟一条指向纯粹和谐的道路,这条道路通往更美好的生活,并由此走向更美好的社会。在那里,人们将放弃绘画与雕塑,生活在艺术中,艺术成为现实,一切皆处于和谐的状态。通神论者蒙德里安把自己的艺术视为一个和谐的国际社会的起点,可以超越一切界限进行交流。关于这一理论,有各种不同的解释:作为艺术形式问题的纯粹合法性,作为新教伦理的圣像学图解,或是作为斯宾诺莎认识论的延续。

158 蒙德里安对艺术所作的严格的图解,无论是在风格派的同道中,还是更为广泛的艺术家圈子里,都无法得到认同。对于风格派来说,蒙德里安的观点过于严肃。1925年,蒙德里安退出了这一艺术团体。

奥斯卡·施莱默 《包豪斯楼梯》

1932年,奥斯卡·施莱默创作了油画《包豪斯楼梯》(*Bauhaustreppe*,布面油画,162.3厘米×114.3厘米,纽约,现代艺术博物馆,图28),当时他离开包豪斯已有三年。他在包豪斯开创了“三度芭蕾”(Triadische Ballett),并负责领导戏剧工作室。德绍市议会迫于纳粹的压力,不得不关闭包豪斯。这幅作品是施莱默对这一消息的直接回应。

这幅作品的蓝本是一张根据照片绘制的速写。照片的作者是利昂内尔·法宁格的儿子鲁克斯·法宁格(Lux Feininger)。在纺织工作室的学生们上下楼梯时,他拍摄了这张照片。离开德绍市之前,施莱默画了这幅速写。为了抗议政府关闭包豪斯,施莱默以速写为参照创作了一张巨幅油画,并献给包豪斯。这幅作品同时象征青年人努力寻求光明的未来,正是包豪斯使这一切成为可能。

159 画面中的楼梯位于格罗皮乌斯建造的包豪斯工作室大楼。楼梯始于画面的底部边缘,向上延展,占据了整个画面,观者由此处于一种向上的运动之中。楼梯转角处是一块平台,被玻璃外墙阻挡,光线透过玻璃流泻进来。楼梯在平台处侧转90度继续向上,从观者的角度只能看到楼梯的护栏(楼梯转角事实上是180度,施莱默出于构图的原因进行了调整)。

三个人物拾级而上。采用三度芭蕾的人物造型,上衣组成白一红一黑的

色彩和弦,使人联想到德意志帝国的色彩,楼梯的蓝色和平台的黄色补齐画面的基本色。画面下方还有两个人物也在上楼,只是做了局部处理,与画面中的三个主要人物互为补充。楼梯的上半段,一个人向下俯视;楼梯的最上方,一个人正在下楼。在楼梯的平台处、玻璃外墙前,站着一个身着蓝色上装的人,也是画面中唯一面向观者的人物。三个主要人物中,身着红色上装的人向下张望,玻璃墙外有一个人影依稀可辨,画面借助人物的视线穿过玻璃向外延伸。画面上方玻璃墙外朦胧的建筑,进一步加深了这种印象。

尽管画面是具象的,这件作品仍然包含了许多建构性的原则。在直角结构中,原色居于主导地位(只有人物的头发是棕色的)。人物是静止的,尽管在上楼,也就是处于运动之中。画面中的形体看上去不像是实在的人,而是三度芭蕾中的偶像。在这幅作品中,包豪斯所涉及的全部领域得以作为一个整体呈现:建筑、绘画、戏剧与工艺。施莱默在包豪斯工作生活了近十年,借助这件作品,他为这个对 20 世纪的艺术发展产生决定性影响的机构建立了一座令人难忘的纪念碑。

乔治·范同格罗 《结构 $y=ax^3-bx^2+cx$
(或 $y=3x^3-13.5x^2+21x$)》

160

布朗库西等艺术家创作的无对象或抽象雕塑,常常因为作品的名称而获得一定的对象性。直到风格派、包豪斯、“圆与方”“抽象创作社”等艺术流派出现时,人们才对雕塑造型提出纯粹形式的要求。比利时人乔治·范同格罗(Georges Vantongerloo)的这件雕塑创作于 1935 年,作品的名称是一个纯粹的数学公式,指向无对象性。艺术家尝试借助两个平面和一个支撑把三个垂直的四棱柱组合在一起,看似埃尔·利西茨基“普朗”绘画的雕塑版。但是利西茨基的作品缺少数学方程式。 $y=ax^3-bx^2+cx$ 并不是一个完整的三次多项式(应为 $y=ax^3-bx^2+cx+d$),用图形表示是一条 S 形的对称曲线。范同格罗没有复制曲线的走势,而是将其作为创作的灵感。

人们可以把中间的四棱柱解释为纵坐标轴(y 轴),另外两个四棱柱借助平面和支撑与中间的四棱柱连接,成为曲线的一部分。整件作品中没有什么

二十世纪西方艺术史·上卷

162 是圆形的或是有机的。这件雕塑展示了一个数学方程式的抽象,其本身同样是抽象的。从这件作品中,可以感受到向上进取的精神和对现代技术的尊崇。与蒙德里安和利西茨基一样,范同格罗的艺术试图摆脱个人主义,走向一个更好的共同体,在那里,社会平衡,人们生活在普遍的和谐中。

胡里奥·冈萨雷斯 《达芙妮》

西班牙雕塑家胡里奥·冈萨雷斯(Julio Gonz les)用笨重的钢(艺术史上一再使用的“铁”的概念,实际上是“钢”)作为创作材料。在他的作品中,抽象的形式背后依然隐藏着具体的形体造型。这里所举的例子是创作于1937年的一件作品,它由一块半圆形的钢板构成,狭窄的一端矗立在基座上。钢板看起来上粗下细,中部焊接了两个立方体,从侧面看好像有两个层次。另外一侧,大约在同等的高度,突起了两块小钢板:一根细杆竖立在基座上,支撑下面的钢板;另一根细杆突出于上面的水平钢板,尖峰笔直向上。空洞的、一侧开放的“躯体”是一块弯曲的钢板,顶部冠以四棱柱,好像从身体里生长出来,弯曲着,形成一个半圆,也可以说是一个回纹的造型,收梢处横向释放出纤细的金属杆,看起来像个小刷子。一根细小的钢杆从回纹曲线中突出,向上伸展,终结于一个纤巧的圆。

164 冈萨雷斯把这件雕塑命名为《达芙妮》(*Daphne*,高142厘米,瑞士措利孔,私人收藏,图29)。作品的题目使人联想到古希腊神话中的女性形象:因为无法摆脱阿波罗的追逐,仙女达芙妮化作月桂树,纤细的金属杆是树上生长的枝丫和叶片。阿波罗被爱神之箭射中,爱上了仙女。达芙妮在神的面前化作一棵树,从此以后,阿波罗就用月桂树的枝叶作为装饰。

渴望与转化的瞬间,是艺术史上不断被描摹的主题。洛伦佐·贝尔尼尼(Lorenzo Bernini)创作于1622至1624年间的雕塑,是展示这一瞬间的最为令人信服的作品。冈萨雷斯的雕塑只关注变化的形体:不是逃跑,而是处于静止。只有向外生长的枝叶传达出动感。

冈萨雷斯本来是一名五金工匠,1900年前后开始与毕加索接触。1928至1930年,冈萨雷斯帮助毕加索制作钢铁雕塑。合作中产生的灵感促使冈萨

雷斯创作了第一件圆雕。人们通常认为,冈萨雷斯单方面受到了毕加索的影响。事实上,毕加索也从这一合作中受益。他通过冈萨雷斯认识到钢材作为创作材料所蕴含的可能性,虽然在此之前他们就曾在一起工作。

冈萨雷斯的圆雕越来越抽象。但是物象从未从雕塑家的视野中消失。他把人体简化为基本的几何形状,然后按照结构和韵律的秩序与尺度进行重新组合。钢材料的运用是现代雕塑创作最重要的动力和灵感。毕加索曾经用这种材料进行实验,但是对于加工方式缺乏自信。冈萨雷斯帮助毕加索实现他的设计,同时尝试钢的焊接与锻造,创作自己的雕塑作品。冈萨雷斯为雕塑造型开创了前所未有的可能性,不是借助材料,而是通过他的加工方式。冈萨雷斯对于雕塑变革作出了决定性的贡献。许多晚近的艺术家,例如安东尼·卡罗(Anthony Caro)和大卫·史密斯(David Smith),都从冈萨雷斯的身上找到了灵感。

165

乔治·德·基里科 《令人不安的缪斯》

1916至1918年间,乔治·德·基里科创作了《令人不安的缪斯》(*Die beunruhigenden Musen*),布面油画,97厘米×66厘米,米兰,拉克塔·G.马蒂奥里)。关于这件作品,有包括水彩(94厘米×62厘米,慕尼黑,现代绘画馆)在内的19幅底稿和草图留存。这是基里科最为著名的油画作品之一,创作于费拉拉时期。

在基里科看来,费拉拉是“所有城市中最形而上的一个”。埃斯特家族(Este)的城堡主宰着整座城市景观,费拉拉的大公们通过资助艺术来巩固自己的政治权力。画面背景中四座塔楼守护的埃斯特城堡(Castello Estense)是意大利保存最好的中世纪王宫之一。画面右侧一幢建筑矗立在阴影中,阻断了广场和画面。城堡左侧是现代的“宫殿”:带烟囱的工厂建筑和一座贮料仓。

建筑物的前方是一片近似舞台布景的巨大广场。广场的大部分沐浴在强烈的阳光下,只有右侧被一幢看不见的建筑物的阴影覆盖。缪斯的保护神阿波罗站在阴影中的基座上。阳光下有两个形体,分别投下长长的影子。其中一个坐在一只箱子上。形体由独立的部件拼接在一起,看似从石块中雕凿

166

而成,让人联想到柱身(腿部)等建筑元素。形体没有头,取而代之的是一个钮状物,好像国际象棋的棋子或是电灯开关。一个面具斜靠在形体的左腿旁,标明人物的身份是塔利亚(Thalia),司喜剧的缪斯。一根细棒及其投下的影子,把塔利亚和站立在圆形基座上的另一个形体分隔开来。形体的下半身是一根多棱的束柱,上半身的断臂使人联想到古典的人物造型。形体同样没有面部,但是至少有一个头,在形状上近似于另一个形体的钮状物。细棒可以视为权杖,道出了人物的身份,她是墨尔波墨涅(Melpomene),司悲剧的缪斯。画面的前部边缘有一只箱子,用不同色彩的三角形装饰,画面外一个细长物体的影子落在箱子上。

在昔日的艺术之都,缪斯早已失去了她们的功能,虽然依旧站在戏剧舞台上,但是已经石化,没有面部。主宰艺术的阿波罗也是如此,他无法使缪斯复活。缪斯能否继续履行曾经的职责,取决于广场上能否重新聚满人,需要她们的人。

用死寂的建筑填充空旷的广场,用人体模型或是雕塑形体替换人的存在,基里科的创作方式给超现实主义者们留下了深刻的印象。真实主义者乔治·格罗兹也从中找到了灵感。

167

马克斯·恩斯特 《友人聚会》

在巴黎定居后不久,马克斯·恩斯特按照友人绘画或是工作室绘画的传统,同时受到拉斐尔(Raffaello)的壁画《圣礼之争》(*Disputa*)的启发创作了一幅油画。

《友人聚会》(*Das Rendezvous der Freunde*, 1922,布面油画,130×195厘米,科隆,路德维希博物馆)描绘了来自若干艺术团体的众多人物,依次用数字编号。前景中有两张展开的条幅,分别列出与数字相对应的名字。画面中的人物主要是文学家和艺术家,有的来自达达,有的是超现实主义运动的核心成员,有的是历史人物,在这里具有表率的作用。

168

作品中唯一的女性卡拉(编号16)站在画面的右后方,她是法国诗人保罗·艾吕雅(Paul Éluard,编号9)的妻子,也是马克斯·恩斯特的缪斯女神,

后来成为著名的达利夫人,出现在达利的许多绘画作品中。她的百褶裙看似垂直凹槽的立柱,与身旁的基里科相互呼应,画家立柱般的身体使人联想到《令人不安的缪斯》中高大的、站立的人像。在他们前面,法国作家安德烈·布勒东(编号13)像是刚刚跃入画面之中。飞扬的围巾、身体的姿态以及手部的动作好像《圣母领报》中天使的造型:布勒东正在宣讲艾吕雅超现实主义的新学说。艾吕雅是画面左侧团体的领导者。在布勒东身后,法国诗人路易·阿拉贡(Louis Aragon,编号12)向前张望,他与布勒东、菲利普·苏波(编号2)一起创办了《文学》(*Littérature*)杂志。画面右侧的团体前,德国画家约翰内斯·巴尔盖德(编号14)大步向前,他曾与恩斯特一起领导科隆达达。法国作家罗伯特·德斯诺斯(Robert Desnos,编号17)坐在他的后面。在画面左侧,艾吕雅身后,《圣礼之争》的作者拉斐尔(编号7)目视前方,马克斯·恩斯特的父亲曾经复制过这件作品。在拉斐尔身旁,法国艺术家马克斯·莫里斯(Max Morise,编号5)饶有兴致地端详着自己的手。汉斯·阿普(编号3)的手指向一个小房子,房子里摆放着小小的足球运动员玩偶。在玩具屋前,法国作家雷内·克莱威(René Crevel,编号1)正在弹奏一架想象中的钢琴。

画面前方左侧,马克斯·恩斯特(编号4)坐在俄国作家陀思妥耶夫斯基(Dostojewskij,编号6)的腿上,一只手拉扯着诗人的大胡子。陀思妥耶夫斯基是来自灵魂深处的诗人。坐在前排的还有法国作家西奥多·弗伦克尔(Théodore Fraenkel,编号8)、让·包兰(Jean Paulhan,编号10)和本雅明·佩雷(Benjamin Péret,编号11)。

人物造型看似木刻的玩偶,佩雷的土豆等标志影射人物的逸闻趣事。佩雷奇怪的手部动作源自聋哑人的手语,恩斯特的父亲曾经讲授手语课。友人的聚会地点是日食笼罩下的山地风景,恩斯特借此影射两个场景:摩西在西奈山上接受律法石板;耶稣在他泊山上显现圣容。超现实主义团体作为被选中的子民,将开启一个新的时代。

无论是从达达还是超现实主义的角度,这幅油画都缺少恩斯特后期创作的奇幻色彩。但是这件作品和基希纳的《桥社》一样具有文献价值,它证明恩斯特与超现实主义者的关系是有保留的。画面中的人物造型、姿态和环

境都具有讽刺意味。

曼·雷 《梗阻》

创作于 1920 年的装置《梗阻》(*Obstruction*, 1961 年制作了另一个版本), 雅致的德文译法是“*Obstruktion*”, 实际意义是梗阻。早在 1920 年, 曼·雷就与杜尚成为好朋友, 他们合作出版了一期《纽约达达》。为了传播纽约的现代艺术, 他们和凯瑟琳·德莱尔(Katherine Dreier)一起创建了“匿名社”(Société anonyme), 相互之间进行了许多合作。曼·雷经常往来于杜尚的工作室, 1920 年他拍摄了杜尚的作品《大玻璃》, 上面覆盖着厚厚的灰尘(《灰尘养殖》, *Élevage de poussière*)。他对杜尚的“现成品”进行了深入的研究, 然后着手创作自己的物品, 最为著名的物品当属《礼物》(*Cadeau*), 一块底部有钉子的烙铁。

曼·雷的创作与杜尚不同。杜尚选取已经制作完成的物品, 赋予其另外的名称。曼·雷对物品加以改变, 使其丧失原有的功能, 也就是使物品走向最初用途的反面。作品《梗阻》由 63 只简单的木制衣架组成。最上面的 1 只衣架悬挂在屋顶上, 两端洞穿, 分别钩住 1 只衣架, 第三层是 4 只衣架, 到第六层是 32 只衣架。如此, 衣架逐渐填满了整个空间, 是为“梗阻”。

曼·雷为这件作品撰写了一份使用说明。他指出, 每个拥有足够衣架的人都可以按照这份说明复制这件作品。衣架的数量不一定局限于 63 只, 作品可以无穷尽的继续, 直到可供使用的空间挂满衣架。

衣架的本来意义在于营造秩序感。衣物挂在衣架上, 放置在衣柜里或是晾衣竿、衣帽架上。也就是说, 衣架是获取空间的一种辅助工具。但是曼·雷的作品刚好相反。衣架的功能被剥夺, 因为每只衣架上挂了两只衣架, 人们无法再使用它。此外, 衣架逐渐填满空间, 使人们无法穿越空间, 抑或在展览中使人们无法接近其他物品或画作。

除了衣架的意义之外, 人们可以从悬挂在空间中的衣架获得审美的刺激。亚历山大·考尔德(Alexander Calder)从曼·雷的作品中获得灵感, 在 30 年代创作了一系列作品, 杜尚将其命名为《动态雕塑》(*Mobiles*)。

1961 年的版本和杜尚的现成品一样不合情理。借助使用说明,曼·雷给予每个人复制《梗阻》作品的可能性。尽管如此,和杜尚一样,曼·雷允许别人制作一个新的版本,当然,衣架的数量严格限定在 63 只。 171

勒内·马格利特 《图像的背叛》

《图像的背叛》(*Der Verrat der Bilder*)是勒内·马格利特最为著名的绘画系列。该系列的第一件作品,又名《语言习惯》(*Der Sprachgebrauch*),创作于 1928 至 1929 年间(54.5 厘米×72.5 厘米,洛杉矶,洛杉矶现代艺术博物馆),另一件作品紧随其后,创作于 1929 年,尺寸略有增加(布面油画,62.2 厘米×81 厘米,洛杉矶现代艺术博物馆)。两幅作品展示的是一只用写实主义手法绘制的烟斗,可以用做烟草商店的广告,下面用精美的字体写道:“这不是一只烟斗。”

马格利特自己的解释看似平常:这只是一幅画着烟斗的画,并不是一只真正的烟斗。马格利特的语言哲学存在于他的许多作品中,但是在这件作品中被发挥到极致。

马格利特不断重复这一主题。1948 年创作的作品(布面油画,13.5 厘米×16.5 厘米,私人收藏),背景是(绘制的)木纹,烟斗悬浮在木纹之前或是置于其上,阴影投掷在木纹上。木制的背景上有一个黄铜铭牌,上书“拧紧”。博物馆藏画的画框上常常可以看到这种铭牌(甚至螺钉也是马格利特画上去的),上面刻有画家的名字和作品的名称。在这件作品中,铭牌上有一列看似镌刻上去的印刷字母,还是那句话:这不是一只烟斗。1966 年马格利特创作了《两个谜团》(*Die zwei Mysterien*,布面油画,65 厘米×80 厘米,布鲁塞尔,伊斯·布拉克特美术馆),整体走向极端。一个房间,一面灰色的墙,木质地 172
板隐约可见,房间里有一个画架,架上有一幅画,黑色的背景,画中有一只烟斗,下面写了一句话。画架前面,一只深灰色的烟斗飘浮在空中。烟斗不是木制的,烟嘴处也无法开启。这并不是一只真正的烟斗,而是一个有关烟斗的图像,架上绘画中的烟斗也是如此。

1929 年,马格利特在文章《词语与图像》(*Die Wörter und die Bilder*)中对自己的文字和图像进行了探讨。在他看来,物体与状物之间几乎不存在任何

二十世纪西方艺术史·上卷

关系。对于事物本身,词语和图像很难说明什么。

173 物体的图像与物体的名称或概念一样,永远是一种抽象。观者(和读者)必须不断对其进行想象和记忆。在这件作品中(以及其他语言和图像作品中),马格利特剥夺了观者的这一思维定式。他要求观者超越抽象的层面,对有关真实性的问题作进一步的思考。

马格利特这样写道:“绘画对于我来说只是一种手段;它使我得以描述一种思想,唯有被图像化,才能实现其可见性。这种思想并非某一专家的思想;它寻求可见性,换言之:寻求生成,即进入世界中,如是其是。”

萨尔瓦多·达利 《欲望之谜》

达利很晚才投身于超现实主义运动,但无疑是最为著名的超现实主义者。他热衷于心理分析和对梦境的描绘。在与卡拉·艾吕雅(Gala Éluard)相识后不久,达利创作了油画《欲望之谜》(*Das Rätsel der Begierde*, 1929,布面油画,110厘米×150厘米,慕尼黑,现代绘画馆)。达利后来称这幅画是其最重要的十件作品之一。副标题“我的母亲,我的母亲,我的母亲”是对特立斯坦·查拉诗歌的一种直接影射。1917年查拉发表诗作《伟大的控诉,我的黑暗》(*La grande complainte de mon obscurité*),“我的母亲”(ma mère)一词在诗中重复了三遍。

174 一个巨大的黄色形体主宰着整个画面,对应人体的子宫。在法语和西班牙语中,子宫一词也用于表示中空的形状。形体的左端终结于一颗头颅,使人联想到达利不久前完成的画作《伟大的自慰》(*Der Große Masturbator*, 1929,马德里,国家博物馆),两幅作品尺寸相同,因此可以将头颅视为自画像。在黄色形体的另一端有一颗狮子头,在达利的作品中象征热切的渴望与父亲的支配力。在黄色形体的凹陷处,重复书写着“我的母亲”,不仅指向查拉的诗作,同时强调不可为:用图像语言描述母亲——世界与欲望的源泉,是不可能的。

透过黄色形体的一个孔洞,人们可以看到平面的尽头,那里有一块布满孔洞的岩石,中间伫立着一个裸体的女性躯干。达利自己解释说,孩提时代,

他曾经透过一扇窗观察一个美丽的采花女的身体。在他创作这幅作品的时候,卡拉给予他灵感,使曾经的理想变为现实。在黄色形体的左侧、头颅的正后方(小型的自慰)是另外一组形体,看上去至少有一部分是从石块中雕琢出来的。其中一个形体的头部大脑外露,被一个小小的、赤裸的形体拥抱着。旁边是一只握着匕首的手,蝗虫和鱼彼此相亲,其上是一个狮子头。狮子搞笑的鬼脸与右侧达利的头像遥相呼应,头像同样微笑着,打绺的头发竖立着,好像狮子的鬃毛。解释这组图像非常困难。匕首、蝗虫和鱼多次出现在达利的作品中,但是谜底至今没有揭晓。狮子头可以成为破解谜团的钥匙。狮子头与没有头盖骨的形体联系在一起,有可能是指达利的父亲。小小的赤裸的形体从父亲已经石化的怀抱中生长出来,也就是他的孩子。孩子爱他的父亲,成年的男性(达利的头)虽与父亲融为一体,却试图与父亲保持距离。如果人们把握着匕首的手归于父亲的形象,那么这里描绘的依然是与欲望相关的渴望与力量。

达利的画作证明画家拥有一种能力,描述原初的恐惧、梦境、孩提时代的经历、心理问题以及内心的压抑。这位西班牙画家的作品令人着迷,因为我们每个人都熟悉这种恐惧。达利具有一种能力,他用古代绘画大师的技法反映孩提时代的故事,并将其“转译”为一种普遍性,使观者极易产生认同感。

胡安·米罗 《世界的起源》

作品《世界的起源》(*Die Entstehung der Welt*, 布面油画, 250.8 厘米×200 厘米, 纽约, 现代艺术博物馆)创作于 1925 年, 棕色调、灰色调以及黑色的污渍力透纸背, 在底色上浸润开来, 其上有几个图形: 一个黑色的三角; 一个拖着黄色“尾巴”的红色的圆; 一个有着“黑色下体”的类似人形的白色的圆; 旁边是一个伸展着五条“腿”的细小的黑色的圆。安德烈·布勒东后来把这幅画称作“非正式的阿维尼翁的少女”, 也就是 20 世纪 50 年代抽象表现主义的欧洲变种。

加泰罗尼亚人胡安·米罗对于“自动写作”(Écriture automatique)的超现实主义书写方式感到着迷, 开始在巴黎创作取决于偶然的绘画作品, 以此展现超现实主义抽象的一面。他使用平面的画法, 画布上的形体看上去毫无关

176 联,正如人们在作品《猎人》(*Der Jäger*)、《加泰罗尼亚风景》(*Katalanische Landschaft*, 64.8 厘米×300.3 厘米,纽约,现代艺术博物馆)中所看到的那样。这种画法使他收获很多。关于《世界的起源》的创作过程,米罗把它描述为一种联想的结果。创作之初,展现在他面前的不是一个想法,而是一张空空的画布。他把点与污渍的“混沌”平铺在画布上,任由其唤醒自己的联想。在他看来,左上角的黑色污渍需要更多的黑色。污渍最终成为一个黑色的三角形,画家为其加上了一条尾巴。“它可能是一只鸟。”米罗觉得有必要用一些红色来平衡黑色。由此产生了拖着黄色尾巴的红色的圆,米罗后来称之为流星。最后,他画了一个有着白色头颅的形体,它的“脚”几乎触碰到蜘蛛状的星辰。作品直到完成才获得一个题目。

在简单的解说之外,人们也可以对这幅作品进行更为深刻的解释。被色彩浸润的不安的背景,可以解读为原汤,宇宙由此发端,之后产生了生命。作品因此成为一个没有造物主的创世纪,成为宇宙的写照。

这种多层次解释的可能性也来自米罗本人。在文章《我像园丁那样劳作》(*Ich arbeite, wie ein Gärtner arbeitet*, 1959)中,他这样写道:“也许人们可以在我的绘画中发现幽默的元素,但这并不是我想要的。我尝试克服自己悲观的天性,幽默显然由此而来;也就是说,幽默是一种反应,而非意向。”

如何从空无的画布中产生一幅作品,米罗在同一篇文章中对这一过程再次进行了一般性的描述。他继续写道:“从一段细线可以生成整个世界。从某一给定的静物出发,我可以达至整个世界。通过赋予这幅作品一个标题,我赋予其更多的生命。”以下是他的总结:

177 当我处于匿名的状态,我就可以脱离自身。通过脱离自身,我才能发现自己。正如沉默意味着声响的缺席,在沉默中,最细微的声响也变得巨大。

这一想法使我得以在沉默中寻找隐匿的喧嚣,在静止中寻找运动,在死寂中寻找生命,在有限中寻找无穷,在空无中寻找形式,在匿名中——寻找我自己。……同样的逻辑,人们在我的作品中欣赏幽默与欢

愉,尽管我认为自己是一个悲观的人。

这个封闭、内向的艺术家喜欢收藏儿童画。对他来说,儿童画呈现出一种重要的艺术表达形式,使其得以在作品中重新发现童年。他认为自己的绘画语言与克利非常接近。米罗的创作在 20 世纪 50 年代对塞扬·托姆布雷(Cy Twombly)和阿希尔·高尔基(Arshile Gorky)等艺术家具有重要的影响。人们可以用极为不同的方式解释米罗的绘画语汇。在评论经典的现代作品时,杜尚的观点多次被重复引用:正是观者使绘画升华为艺术作品,即使存在其他不同的解释,观者的解释仍然具有有效性。

保罗·克利 《杜尔卡马拉岛》

与胡安·米罗一样,保罗·克利很少被归入某一特定的风格流派。二者也有许多共同之处:抒情诗般的作品题目,不同的表达可能性,游走于抽象与具象绘画之间,迷恋儿童绘画。他们的作品仿佛儿童的涂鸦或是字符语言,看似简单,实则蕴涵着高度复杂的内容。 178

受到克利的影响,米罗采用众所周知的符号,大都与性有关(例如女人、鸟、太阳和鱼)。克利在晚年发展出一套独立的字符语言,类似象形文字,灵感可以回溯到他的埃及之行。对字符进行解密,一个切入点是作品的题目,另一个切入点是克利于 1921 至 1922 年间在包豪斯举办的系列讲座“关于图像的形态学”(Beiträge zur bildnerischen Formenlehre)。

巨幅作品《杜尔卡马拉岛》(*Insula dulcamara*, 油彩与胶糊色画于报纸,楔子夹角的黄麻画布框架,88 厘米×175 厘米,保罗·克利基金会,伯尔尼艺术博物馆,图 30)创作于 1938 年,当时克利身患不治之症已有一年,距离可以预知的死亡还有两年。作品题目包含两个拉丁文词汇 *dulcis*(甜)和 *amarus*(苦),也就是说,克利描绘的是一座苦甜岛。在画面的背景中,玫瑰色与黄绿色的云状物流动交织,其间偶有蓝色显现,目光所及,既是天空又是水面(海面)。彩色的轻薄织物上生长着植物、盛开着花朵,相对于黑色字符的强势,显得柔嫩而易折断。在画面的上部边缘,左侧有一个正置的中空的半圆,右 179

侧是一个倒置的填满黑色的半圆。按照克利的**形态学**,这两个字符分别象征空气和水。一艘汽轮介于其间,那样小,几乎消失在水平线的尽头。画面中央的白色面孔是死亡的象征,左上方开放的丰润的形体代表生命的原则,右下方封闭的矩形代表静止的死亡的原则。画面下部边缘的两道竖线和中间的1,标示世所公认的生命度量单位。环绕在面部周围的舒展的曲线代表蛇,是时间与永恒的象征。蛇身被斩断,再次明确地指向死亡。

这些线条,连同作品的题目,展示了生命的苦与甜、生长与终结、尘世的生活和死亡的必然。

克利最初把这幅画命名为《卡里普索岛》(*Insel der Kalypso*),也许意指古老的拉丁文谚语“Et in Arcadia Ego”(我也曾在阿卡迪亚)。1938年1月,克利在写给儿媳的生日贺信中讲述了自己对生命苦与甜的看法:

这些被织入生命的死亡,不足以畏惧,我们只是不断地期待着生命的沉重与其他的力量保持平衡。这样的生活肯定比纯粹市侩(毕德麦耶尔风格)的生活方式更吸引人。每个人都可以按照自己的口味,从甜与咸两个碟子中汲取生活的味道……拥有细心和智慧,人就不会被粗糙的假象所征服!

1916年弗兰茨·马尔克(Franz Marc)死后不久,克利写了一篇日记。1919至1920年间,克利从这篇日记出发,为奥托·泽夫(Otto Zoff)写下了这样一段文字:“我认为存在一个遥远的、创造的、原初的点,在那里,我把‘式’作为人类、动物、植物、岩石、元素以及一切力量的前提。大地之思为宇宙之思让路。爱,遥远而具有宗教性。”

这幅画最终成为克利一句名言的写照。他让人把这句话镌刻在自己的墓碑上,也是其一生的纲要:“在此岸,我是无法被理解的。我和逝者一样安居,如同未出生者。比平时更接近造物的心田。虽然距离还不够近。”

奥托·迪克斯 《父母肖像》

在沙发的一角,绿色的壁纸前,挤坐着一对老夫妻。他们衣着朴素,双手

放在膝上。他们坐得如此之近,手臂相互接触——至少衬衫的布料贴在一起。这是画面中唯一亲密的表现。两个人的视线分别朝向画外不同的点,同时又向内收敛。一张纸条用钉子固定在右边的壁纸上,上面写道:“我的父亲/62岁我的/母亲61/岁/画于/1924年/OD。”

作品题为《父母肖像Ⅱ》(布面油画,118厘米×130.5厘米,汉诺威,下萨克森州立博物馆)。1921年,迪克斯第一次为父母画像(《父母肖像:路易斯和弗兰茨·迪克斯》,巴塞尔,公共艺术收藏)。在第一张肖像画中,只有母亲一个人坐在沙发上,父亲坐在右边的椅子或凳子上。两个人有些奇怪地看着正在作画的儿子,从社会阶层的角度看,彼此距离遥远。粗大的双手,衬衫和毛衣的袖子高高挽起,疲惫而操劳的面容,展现了画家的主观性。迪克斯充满爱意地为辛苦劳作的父母画像,同时也认真描摹了无产阶级的生活状况。这种主观性在第二幅作品中消失得无影无踪。

两幅作品展现了奥托·迪克斯的创作在几年间完成了从社会批判的主观现实主义向客观真实主义的转变。当时的德国艺术正在经历类似的变迁,但并不是所有的写实画家都实践了这一转变。也正是在这几年间,迪克斯成为最优秀的肖像画家之一。他对摄影的研究,在第二幅父母肖像中得到了清晰的展示。精确的画法和距离感可以与摄影媲美,区别也一目了然,例如超大比例摹写的双手。

关于摄影与绘画作品的区别,迪克斯本人在1955年出版的《国际博登湖杂志》(*Internationale Bodensee-Zeitschrift*)中有如下表述:

肖像绘画被摄影取而代之,是现代主义的、傲慢的、同时不乏幼稚的误区之一。摄影只能捕获一个(纯粹外在的)瞬间,却无力塑造特殊的、个体的形态:后者取决于画家的艺术创造力和直觉。一百张照片展示的只是一百个不同的瞬间,却无法把握整体的氛围。只有画家能够看到和塑造整体。

马克斯·贝克曼 《铁桥》

另辟蹊径者的角色,对于马克斯·贝克曼来说当之无愧。他笔下的夜

181

182

景、多幅自画像和九件三联画,在风格上彼此相连,又自成一体。他反对 1912 年蓝色骑士提出的理念,但是他当时的作品具有鲜明的表现主义特征。贝克曼在 20 年代运用的风格语言,在形式上与真实主义和新客观性的代表作品异曲同工。

贝克曼这一时期最著名的作品是创作于 1922 年的《铁桥》(*Der eiserne Steg*, 布面油画, 120.5 厘米×84.5 厘米, 杜塞尔多夫, 北莱茵兰-韦斯特法伦州艺术收藏, 图 31)。这座钢铁架构的行人桥, 采用彼得·威廉·施密克 (Peter Wilhelm Schmick) 的设计, 建造时间为 1868 至 1869 年, 连接法兰克福的罗马山广场和萨克森豪森区。陡峭的俯视构图, 铁桥主导整个画面, 法兰克福老城区的一侧只能看到一点岸边。视线所及是萨克森豪森区的河岸风景、建于 1875 至 1880 年间的三王教堂和众多民居。这一城市面貌保留至今。背景中的工厂烟囱是贝克曼的发明。

在坚实的石头桥柱之间, 一艘拖轮拖着一只木筏, 从绿色围栏的河边浴场 (今天不复存在) 驶过。在法兰克福老城区一侧的河岸上, 左边有一架起重机, 右边有一个挖掘机和一辆马车, 与岸边和桥上的行人一样, 比例过小。

对角线的构图赋予作品以生气。画面中的铁桥、萨克森豪森区的街道、起重机、挖掘机、拖轮的烟囱, 无一不是倾斜的, 由此产生的动感又受到绘画方式的压制。精确描绘的物体似乎是剥离了时代感的模块; 马车、行人、划艇以及拖轮产生的波浪也显得死气沉沉。

与《铁桥》不同, 三年前创作的《犹太会堂》(*Die Synagoge*, 法兰克福, 市立美术馆, 施泰德艺术研究所) 是一幅情景画。晨曦 (月牙依旧高悬) 中, 屋宇和煤气灯看似鬼影, 位于画面前景的猫守卫着城市。贝克曼和巴滕贝格一家人告别聚会, 走在回家的路上。小小的人物背影并非点缀, 而是充满生气 (在回忆马克斯·贝克曼时, 弗里德尔·巴滕贝格 [Friedel Battenberg] 这样描述归途, 马克斯“无拘无束、轻松愉快”)。

两幅作品的区别可以视为表现主义朝向新客观性的发展, 虽然贝克曼本人拒绝用这两个概念对他的创作进行归类。在稍早创作的作品中, 屋宇看似具有生命力; 在后来创作的作品中, 屋宇只是点缀。在 1928 年 9 月 25

日出版的《法兰克福报》(*Frankfurter Zeitung*)上,赫尔曼·艾斯万(Hermann Eßwein)对《铁桥》做了精彩的点评:“钢铁的、机械的、单调的、魔鬼般的,在僵硬中移动,1922年的《桥》是沉寂的,也是刺耳的,充盈着隐秘的律动。”

亚力山大·杰伊涅卡 《下矿井前》

185

1925年,亚力山大·杰伊涅卡(Alexander Deineka)和其他艺术家一起组建了“架上艺术协会”(Gesellschaft der Staffeleikunst)。同年,他创作了巨幅油画《下矿井前》(*Vor der Einfahrt in die Grube*,布面油画,246厘米×209.8厘米,莫斯科,特列季亚科夫画廊)。在配备升降机的矿井前,站立着七名矿工,等待下矿井。升降机正处于上升或下降的状态,可以看到其中另一个人的头部。升降机上沉重的铁链和巨大的拖钩,又名“叉头”。矿工们手里提着矿灯和工具,两两一组站立着,或彼此交谈,或沉默地等待。

画面的色彩是压抑的,蓝灰、褐色、黑色和白色,使人联想到立体主义。极为平板的构图,规避纵深的效果,肌肉健硕的人体看起来好像是剪贴上去的。杰伊涅卡是摄影师和布景师,画面的这种剪贴效果显然受到其职业背景的影响。

对画面进行艺术上的提升是杰伊涅卡后期创作的特点,这幅作品并没有采用这一做法。整个画面没有任何装饰物,专注于描述最本质的部分,以此展现工作的必要性,而非英雄化。

迭戈·里维拉 《分发武器》

从20世纪20年代开始,墨西哥绘画走上了独立的、但是并非完全独特的道路。基于与欧洲和美国的紧密联系,当时的画家想要在本国获得成功,必须学习欧洲的艺术。迭戈·里维拉因此在巴黎生活了很长时间(大约从1907年开始),1920年回国时,阿尔瓦罗·奥夫雷贡(Alvaro Obregón)当选总统,建立了革命的民族主义政府,始于1910年的十年内战也宣告结束。虽然该政府几乎没有受到共产主义思潮的影响,迭戈·里维拉作为共产党员还是接受了

187

二十世纪西方艺术史·上卷

一项任务,为墨西哥教育部创作一组壁画。从1926年到1929年,整个创作过程历时三年。

里维拉设计了一部《现代墨西哥地理志》(*Kosmografie des modernen Mexiko*),由235幅作品组成,分别位于教育部的敞廊、楼梯间和两个庭院。在第一个庭院,也就是“劳动大院”,一层按地区划分,展示典型的墨西哥手工业门类;二层展示脑力劳动;三层描绘艺术和科学的象征以及革命的英雄。在“节庆大院”,一层描绘墨西哥民间和宗教节日的场景,二层的主题是“畅想未来:在共产主义的旗帜下欢聚一堂”(Vision einer Zukunft alle zusammen im Paradies unter der Flagge des Kommunismus)。这一主题又分为两个副题:“农民革命叙事曲”(Corrido der Agrarrevolution)和“无产阶级革命叙事曲”(Corrido der proletarischen Revolution)。

通过这一系列组画,里维拉展现了墨西哥的创造史,从羽蛇魁扎尔科亚特尔造人到大革命和社会主义。他描绘国家、人民、墨西哥的节日和舞蹈、五彩缤纷的大地以及昔日印第安人的生活,也展示斗争的场景以及悲剧、梦想和希望。在“无产阶级革命叙事曲”的开篇之作中,政治与个体融为一个整体。

188 作品《分发武器》(*Waffen verteilen*,图32),又名《军械库》(*Das Arsenal*)或《起义》(*Die Erhebung*),之所以引人注目,是因为其中有许多人物肖像,例如年轻的弗里达·卡洛(Frida Kahlo)。里维拉在摄影师蒂娜·莫多提(Tina Modotti)的家里与弗里达相识,在此之前她刚刚加入共产党。弗里达站在画面中心,向配备武器的人群发放刺刀。她面前有一只巨大的箱子,一个孩子从箱子里拿出武器。手持刺刀枪械的人群涌向站在车床旁的蒂娜·莫多提。女摄影师和弗里达一样,身着红色衬衫和深色短裙,这是女共产党员的“制服”。莫多提从站在弹药箱前的孩子手中接过一个弹夹,看着自己的爱人,作家胡里奥·安东尼奥·迈拉(Julio Antonio Mella)则准备伸手接过弹夹。在画面左侧,画家大卫·阿尔法罗·斯奎罗斯头戴一顶镶着五角星的帽子,视线越过一个武装工人的肩头向外张望。工人背着弹夹,等待分发刺刀。背景中,起义者被一群身着白色制服、斯拉夫面孔的士兵引领着。士兵高举着一

面红旗,上面有镰刀斧头以及“必须解放地球”的字样。妇女和孩子不能参加战斗,他们负责向工厂的工人分发武器,车床表明工人的身份。

通过这组肖像,里维拉指出,女性也会支持自己的爱人投身战场(莫多提和迈拉);艺术家(斯奎罗斯)同样准备和人民一起战斗。虽然蒂娜·莫多提在共产党内更为活跃,里维拉却把画面中心的重要位置留给了认识不久的弗里达·卡洛,他们在一年后结婚。这幅作品既有政治性,也兼顾私人生活。

巴勃罗·毕加索 《格尔尼卡》

从1937年至今,毕加索的《格尔尼卡》(*Guernica*)一直被认为是不折不扣的反战作品,它也因此成为20世纪最著名的画作。但是这件作品最初只是一件委托作品,这在20世纪的艺术创作中并不多见,对于毕加索来说更是绝无仅有。1937年,毕加索接到西班牙合法的共和党政府的委托,为巴黎世界博览会的西班牙馆创作一件作品。在竞标说明中有这样一句话:“西班牙馆的展览基调是必须放弃所有的挑衅色彩,不会招致在巴黎参展的任何一个政府的抗议。”

关于毕加索当时的设计方案,没有准确的记载。他大概想创作一个雕塑装置,后来听到德国战机轰炸巴斯克城市格尔尼卡的消息,就放弃了原有的设计。1937年4月26日的轰炸持续了45分钟,整座城市被夷为平地。

这件巨幅油画(349.3厘米×776.6厘米,马德里,雷纳·索菲亚国家艺术中心)的创作过程只有短短几周,采用黑色、白色和蓝灰的色调。一个破碎的士兵雕塑倒在地上,手里依然握着剑柄,一匹马在殊死斗争中一跃而起,马嘴大张,上面灯光闪耀,灯泡常常被解读为上帝之眼。左边的斗牛把头转向一个哭泣的女人,女人跪在地上,怀抱着死去的孩子。一个女人的头颅从窗外飞入,伸展的手臂举着一盏煤油灯。画面右侧的两个女性造型,惊恐而忧伤,整个构图得以完满。没有任何信息指向事件发生的地点和时间,也没有任何信息指向侵略者。

与马塞尔·杜尚的作品类似,有关《格尔尼卡》的解释汗牛充栋,且互相矛盾。对作品的内容和形式进行具体解读的所有尝试,皆告失败。唯一可以

二十
世纪
西方
艺术
史·上
卷

- 191 确定的是,《格尔尼卡》是一件现代的历史绘画或事件绘画,马和牛象征着痛苦的、胜利的西班牙人民,他们正在侵略者的暴行下忍受着苦难。艺术史学家维尔纳·施皮斯(Werner Spies)在1993年指出,毕加索在创作这幅作品时,从汉斯·巴尔东·格里恩(Hans Baldung Grien)的木刻作品《中邪的马夫》(*Der Verhexte Stallknecht*)中获得灵感。在木刻作品中,女巫手持火把,通过窗子望向屋内,马夫躺在地上,一匹马从马夫身上逃走。施皮斯强调,此
- 192 处探讨的不是对作品的引用,而是一种“对神话的不合逻辑的逆转”。此外,施皮斯还把这幅作品与《战舰波将金号》楼梯场景的几个镜头进行了比较,他指出,毕加索的几幅初稿可以和电影剧照进行直接对比。

人们最初对《格尔尼卡》的认识极为不同。西班牙人觉得这幅作品“违背常理,可笑,与无产阶级的健康感受背道而驰”。德国国内的反应自然是完全负面的,因为德国战机轰炸了格尔尼卡,此外从7月19日开始在慕尼黑举办的“堕落艺术展”上,现代艺术遭到唾弃(巴黎世界博览会的西班牙馆于7月12日开馆)。但是,1937年7月24日出版的《巴黎之箭》(*La Flèche de Paris*)这样写道:“这件大师之作,从抽象的文化出发,出离愤怒,用黑色和白色交织的惊人语言,向每一个人诉说着真相,在它面前,人们无需遮掩面孔。”9月22日出版的《南特共和报》(*Nantes republicain*)这样写道:“世界的全部痛苦与不幸皆被毕加索展现在西班牙馆中。黑白两色的画布上满是悲惨的未来主义。好像一块裹尸布。格尔尼卡!……无需细致的场景描绘,毕加索用令人震惊的清晰概括了大屠杀的恐怖。”

当时年轻的马克思主义艺术史学家、剑桥大学的讲师安东尼·布兰特爵士(Sir Anthony Blunt)在《旁观者》(*Spectator*)杂志上撰文指出:“[《格尔尼卡》]与毕加索笔下的斗牛场景如出一辙。作品所要表现的并不是公众悼念的行为,而是个人思考的表达,人们无从了解毕加索对于格尔尼卡政治意义的理解。”关于作品的私密性,约翰·贝格(John Berger)在他撰写的《毕加索传》中得出了另外一个结论:

- 193 如此看来,《格尔尼卡》是一件极为主观的作品,其重要性也在于此。

毕加索并未尝试去理解实际发生的事件。……但是这件作品是一种抗议,即使人们对事件一无所知,也可以自己去认知。[反抗在于]身体的遭遇——手臂、脚底、马的舌头、母亲的乳房、头上的眼睛。在绘画过程中,身体所经历的是实际所承受的创造性的对应物。这幅作品让我们用自己的眼睛感受它的痛楚。而痛楚是身体的反抗。

《格尔尼卡》自诞生之日起就被视为一座反战的纪念碑。1998年,卡尔·韦尔克迈斯特(Karl Werckmeister)令人信服地指出,从历史的角度看,《格尔尼卡》并不是一件反战作品,而是“一幅有关人民战争的宣传画,以政治支持和军事决心为名,对战争的罪行进行控诉”。尽管如此,人们对这幅作品的认识仍难以动摇。这幅作品不仅是对轰炸巴斯克“圣城”的控诉,也是对后来造成平民伤亡的各种袭击行动的控诉,描绘了在广岛、越南或是不久前发生在科索沃地区的“间接伤害”。

同时代的其他反战作品大都直接指向具体事件,例如保罗·克利的《高架桥革命》(*Revolution des Viaductes*, 1937,汉堡,美术馆)、马克斯·恩斯特《雨后欧洲》(*Europa nach dem Regen*, 1940—1942,康涅狄格州哈特福德市,沃兹沃思学会)以及马克斯·贝克曼的三联画。这些作品包含着一种普遍的控诉,但是从未像《格尔尼卡》那样采用如此情绪化和一目了然的表现方式。同样,《战舰波将金号》绝对是一部革命电影,因为其所关注的并不是某

194

摄影与电影

蒂娜·莫多提 《弹夹、吉他和镰刀》

在作品《分发武器》中,迭戈·里维拉笔下的蒂娜·莫多提手中拿着一个

弹夹。莫多提曾经多次拍摄这个弹夹,例如在作品《弹夹、吉他和镰刀》(1929,意大利的里雅斯特,蒂娜·莫多提委员会,图33)中,她把这三件物品组合在一起,作为墨西哥革命的象征。

莫多提早年从意大利移民美国,做过纺织女工,后来成为一名演员。她的第一任丈夫死在墨西哥,之后她与摄影师爱德华·韦斯顿结为好友,成为他的学生,并和他一起来到墨西哥。当时有一些摄影师尝试通过客观的拍摄,超越绘画之于摄影的影响。他们的创作彼此独立,韦斯顿就属于这一艺术流派。在德国,这些艺术家的作品常常被归为新客观性艺术。

蒂娜·莫多提不久就表现出超越韦斯顿的题材多样性,这与她积极投身政治运动有关,韦斯顿则超然世外。她拍摄街道上的行人,例如妇女、带着孩子的母亲、墨西哥城贫民区的居民、游行队伍中的农民、正在阅读共产主义报纸《砍刀》(*El Machete*)的农民;有关手的系列特写,木偶戏演员的手或是洗衣妇的手。她尝试制作残缺不全的照片,引导人们的视线关注事物最本质的部分。在一幅表现怀孕妇女抱着孩子的作品中,人们只能看到隆起的腹部,孩子的腿和穿着鞋子的脚偎依在上面。她的构图令人印象深刻,最为成功的当属有关墨西哥革命的系列作品,她采用几何构图,把革命的象征物组合在一起。

在作品《弹夹、吉他和镰刀》中,吉他的琴身部分几乎占据了整个画面。琴弦向下,放置在一张玉米秆编织的垫子上。吉他上面有一个弹夹,末端延伸到画面之外,可以看到收梢处并没有子弹。一把镰刀压在弹夹上,镰刀的半圆形和吉他的曲线交相呼应。迭戈·里维拉在1926年这样写道:“他(韦斯顿)的学生蒂娜·莫多提非常出色,相对于她的意大利人性情也许更抽象、更简洁、更智慧。她的作品生长于墨西哥,更倾向于我们的热情。”1929年,马尔蒂·卡萨诺瓦斯(Marti Casanovas)在谈及这幅作品的构图时写道:“造型语言高度简洁,把革命及其目标和创造性结合在一起……这种组合使我们得以接近革命的理想和目标。因此,蒂娜·莫多提的艺术是启示性的,而不仅仅是文献性的。”

谢尔盖·爱森斯坦 《战舰波将金号》

谢尔盖·爱森斯坦做过建筑师、布景画家和戏剧导演,后来转向电影制

作。拍摄于1925年的电影《罢工》(*Streik*)是爱森斯坦第一部令人信服的作品。他也因此获得一项任务,为1905年革命20周年拍摄一部纪念电影。最初的拍摄脚本面面俱到,他从中选取了一个情节,也就是黑海舰队一艘战舰上的军人哗变事件。为了展示电影所要表达的思想内容,他对几个历史细节进行了调整。《战舰波将金号》(*Panzerkreuzer Potemkin*, 1925,图34)以其独特的叙述方式和蒙太奇的剪接手法,成为世界电影史上的杰作。

爱森斯坦采用类似经典悲剧的手法,把电影划分为五幕,每一幕大约进行到中间阶段,情绪就会突然发生转折。他借助面部的特写镜头表达情感,无需任何言语。电影在第三幕的结尾部分达到高潮,一面(手工染制的)红旗冉冉升起,爱森斯坦的朋友什克洛夫斯基(Schklowskij)称之为“旗帜如血”。

爱森斯坦放弃了冗长的叙事方式。战舰上的水兵起义之后,接下来的两个场景是敖德萨(Odessa)人民的示威游行和发生在台阶上的大屠杀。战舰上的士兵受到海军舰队的威胁,只能通过“总参谋部”的炮击协助游行队伍,但是海军军舰上的士兵最后主动放行,让波将金号驶向开放的水域。

电影的主题——革命,通过戏剧化的方式得到展现,爱森斯坦在此运用了大量的反差和冲突。特别是在著名的台阶场景中,特写镜头和全景镜头交替使用。爱森斯坦对人群中的几个人采用了个性化的处理,使他们不断在镜头中闪现。民众逃离时的混乱与行进中士兵的整齐划一形成鲜明的对比,在镜头中人们只能看到士兵迈动的双腿。一位母亲抱着死去的孩子,迎着士兵走去,与士兵们向下的运动形成对峙。

在电影的开篇,爱森斯坦引用托洛斯基(Trotsky)的一段话作为卷首语:“暴动的幽灵在俄罗斯的大地上徘徊。一种激烈的神秘的进程震撼了无数心灵。个体投身于大众,大众献身于伟大的热情。”爱森斯坦对历史的解释显然受到这一表述的启发。20年代末期,托洛斯基下台,电影的卷首语改为列宁的一句语录,思想内容阐释得更为具体:“革命就是战争。在历史上已知的所有战争中,这是唯一合理的、合法的、公正的、真正伟大的战争。在俄罗斯正在进行这一战争。”

这部电影的启示力量在当时的苏维埃是积极的,在其他国家则是消极

198 的。在德国,这部电影两次遭到审查机构的禁演,直到 1926 年才勉强公映——但是其中几个镜头被删节。从瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)的一篇批评文章中,可以看出这部电影在当时的巨大影响。在 1927 年 3 月 11 日出版的《文学世界》(*Literarische Welt*)杂志中,本雅明这样写道:“《战舰波将金号》是一部少有的伟大而成功的电影,在意识形态上毫不僵化,所有的细节都像桥拱一样经过精确的计算。劈头盖脸的打击越猛烈,所发出的隆隆声就越壮丽。那些戴着手套小心翼翼指指点点的人创作不出感人的作品。”利翁·福伊希特万格(Lion Feuchtwanger)在 1930 年出版的小说《成功》(*Der Erfolg*)中,把一个完整的章节献给了这部电影。他让反动的巴伐利亚部长科兰克(Klenk)在柏林的一家电影院里观看电影《战舰沃洛夫号》(*Panzerkreuzer Orlow*)。科兰克当然不会为这些电影中的犹太人倾倒,但他还是不断地被故事的情节所吸引,直到他惊奇地发现,他同情那些水手,希望电影有一个好的结局。

福伊希特万格的描写毫不夸张,第三帝国的宣传部长戈培尔在 1933 年有这样一段表述:“一个世界观不坚定的人,有可能通过这部电影成为布尔什维克。”

这部电影之所以在国际上获得巨大的成功,有一点至关重要,即在水手起义和奥德萨市民的抗议行动中,没有任何政治组织介入。1926 年,一名俄罗斯工人对此提出批评,质疑这部电影的革命理念。也正因为如此,这部电影被认为是具有普遍性的革命戏剧。不仅共产主义者为之振奋,自由派知识分子也为之激动,他们更多赞赏这部电影惊心动魄的艺术影响力,当然这部电影的革命性内容也是不容否定的。

在 1952 年举行的世界电影节上,《战舰波将金号》在重要电影排行榜上名列第一。虽然这一提法今天已不再适用,但是这部电影曾经创造过历史,许多导演以它为榜样,从中汲取创作的灵感。

材 料

阿道夫·路斯 《装饰与犯罪》^①

1908年,路斯以此为题在慕尼黑发表演讲,文稿被收入路斯文集《尽管如此(1900—1930)》,因斯布鲁克,1931年。

装饰的复兴给美学发展造成的巨大损失和破坏,我们姑且可以从容应对,因为没有任何人,也没有任何国家权力机构,能够阻止人类的进化。这一过程只能被延缓。我们可以等待。但是,装饰对于国民经济而言是一种犯罪,它导致人工、金钱和材料的浪费。时间无法弥补这些损失。

落伍者束缚了国民与人类文化发展的步伐,因为装饰不仅是罪行的产物,其本身也构成犯罪,它对人类健康、国家财富和文化发展都构成了损害。如果两个人比邻而居,对生活有相同的需要和诉求,收入也相同,但是分别从属于不同的文化,那么从国民经济的角度可以观察到以下情况:20世纪的人越来越富有,18世纪的人越来越贫困。我假设这两个人按照各自的取向生活。20世纪的人用很少的花费满足自己的需求,因此可以攒钱。水煮蔬菜,淋上一些黄油,他也可以吃得津津有味。对于另一个人来说,同样好吃的菜肴需要搭配蜂蜜和果仁,经由几个小时的烹调。带有装饰的餐盘价格不菲,现代人喜欢的白色餐具价格低廉。一个攒钱,一个负债。整个国家也是如此。落后于文化发展的民族,何其不幸!英格兰人越来越富有,我们却越来越贫困……

装饰给生产者造成的损失更为巨大!因为装饰不再是我们文化的自然

^① 引自:朱利奥·卡罗·阿根,《二十世纪的艺术:1880—1940》,翻印本,柏林:坡皮莱恩出版社,1985年,第100页。(Giulio Carlo Argan: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880 - 1940. Vollst Nachdr. Berlin [u. a.]: Propyläen Verlag, 1985, S. 100.)

产物,而是一种落后或退化的现象,装饰工匠的工作再也无法得到合理的报酬。

弗兰克·劳埃德·赖特 《有机建筑》^①

1910年,瓦斯穆特在柏林编辑出版《弗兰克·劳埃德·赖特的建筑与设计》(*Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*),赖特有关“有机建筑”的论述出自这本作品集的序言。

在有机建筑中,绝不能把建筑物当作一件事,把陈设当作另一件事,再把选址和环境又当作一件事。有机建筑所蕴涵的设计精神,就是把所有这一切视为一个整体。各个环节事先必须经过精心的策划,与建筑物的本质相契合。所有这些应该只是作为建筑物特征与完整性的细节。照明、采暖和通风应该被纳入整体设计(或是被省略)。椅子、桌子、柜子以及可能在此演奏的乐器都属于建筑本身,它们从来都不是可以被任意摆放的陈设品。[……]

使人的居所成为一件完整的艺术作品,富有表现力和美感,与现代生活紧密相连,便于居住,自由和适当地满足居住者的个性需要;在色彩、构图和本质上符合必要的条件,在表达上切实遵循建筑的特点,使之成为一个和谐的整体——这就是建筑艺术所面对的伟大的、现代的美国式机遇。一种真正文化的真正基础。

赫尔曼·穆特修斯 《制造联盟的宗旨》^②

1911年,穆特修斯在“德雷斯頓德意志制造联盟”年会上发表演说,

① 引自:《20世纪建筑的纲领与宣言》,选编和评论:乌尔里希·康拉德,居特斯洛:贝塔斯曼专业出版社,1964年,第22页。(Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahr hunderts. Zsgest. und komm. von Ulrich Conrads Gütersloh [u. a.]: Bertelsmann-Fachverlag, 1964. S. 22. — © 2001 Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel, und Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, Gütersloh und Berlin.)

② 引自:《20世纪建筑的纲领与宣言》,选编和评论:乌尔里希·康拉德,第23—24页。

讲稿刊登于次年出版的《德意志制造联盟年鉴》(*Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*)。

帮助形式重新获得其应有的权利,是我们这个时代的基本任务,这也应该成为正在进行的各项艺术改革工作的内容。艺术运动的蓬勃发展,赋予居住空间的内部陈设以新的样式,给予特殊工艺新的生命,激发建筑设计丰富的灵感,所有这些只能视为即将到来的更为伟大的艺术运动的序曲。在这方面,我们虽然已经取得了一定的成就,但是依然跋涉在形式粗野化的齐膝深水中。只要指出一个事实即可以印证这一点,那就是低劣的建筑每时每刻都在吞噬着我们的土地。这些建筑与我们的时代精神背道而驰,无异于向后人有说服力地炫耀我们这个时代的粗鄙。如果这一局面没有得到改观,那么空谈成就又有什么意义?作为一个民族趣味的标志,还有比遍布街道与社区的建筑屋宇更为恰当的东西吗?如果我们能够证明,我们拥有大方得体的建筑造型能力,只是无法付诸实践,那么这又说明什么呢?这种无处施展的能力指向这个时代的文化水准。成千上万的民众不仅对这种反形式的罪行无动于衷,而且作为建筑项目的委托人,由于选择了不恰当的顾问,导致这种罪行进一步泛滥。这一事实清楚地表明,我们的形式感觉和艺术文化陷入低谷。[……]

只要对形式意义的重视,不及有教养者对于清洁衣物需求的紧迫感,那么与任何一个文化繁荣灿烂的时代相比,我们都远未达至与之媲美的状态。

保罗·舍尔巴特 《玻璃建筑格言》^①

保罗·舍尔巴特的玻璃建筑格言,写在布鲁诺·陶特为1914年制造联盟展建造的玻璃展馆上。

^① 引自:《布鲁诺·陶特研讨会:作品与生平——评价与批判性的反思》,马格德堡,1995年,第369页。(Symposium Bruno Taut. Werk und Lebensstadien. Würdigung und kritische Betrachtung. Magdeburg 1995. S. 369.)

- (1) 幸福 没有玻璃/是多么愚蠢!
- (2) 砖石易逝/玻璃的色彩常存
- (3) 多彩的玻璃/摧毁了 仇恨
- (4) 色彩的幸福 只在/玻璃的文化中
- (5) 没有玻璃的宫殿/生活是一种负担
- (6) 玻璃的房子 永远不会燃烧/因此不需要 消防队员
- (7) 寄生虫不够微小/无法钻进玻璃房子
- (8) 可燃烧的材料/是真正的丑闻
- (9) 比钻石更大的/是双层玻璃墙
- (10) 光要穿过整个宇宙/活在水晶玻璃中
- (11) 棱镜之所以伟大/因为 玻璃是出色的
- (12) 逃避色彩/在宇宙中 只能看到 空无
- (13) 玻璃使一切明亮/用它来盖房子吧
- (14) 玻璃把我们带入新的时代/砖石文化黯然神伤

沃尔特·格罗皮乌斯 《包豪斯宣言与纲领》^①

格罗皮乌斯的包豪斯宣言于1919年以四页传单的形式印行,封面是利昂内尔·法宁格的木刻。

一切造型活动的终极目标是建筑!装饰建筑物曾经是造型艺术最主要的任务,造型艺术也是伟大的建筑艺术不可替代的组成部分。今天的造型艺术处于一种孤芳自赏的状态,只有通过全体手工艺人自觉地团结协作,才能使造型艺术重新获得拯救。建筑师、画家和雕塑家必须从整体和部分重新认识建筑的复杂结构,其作品自然会充满建筑艺术的精神。这种精神在沙龙艺术中早已流失。

旧式的艺术学校没有能力营建这种统一,事实上也无法做到这一点,因

^① 引自:沃尔特·格罗皮乌斯,《魏玛国立包豪斯纲领》,魏玛,1919年。(Walter Gropius: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Weimar 1919, [O. P.].)

为艺术是不可以教授的。艺术学校必须重新回归工艺作坊。图案设计师和工艺美术师的绘画世界,最终必须回复到一个建造的世界。一个年轻人,感受到自己对于造型活动的热爱,如果他像前人那样,从学习一门手艺开始自己的创作生涯,那么非生产性的“艺术家”未来就不会因为不完整的艺术实践而遭受指责,因为他从这门手艺中获得了技巧,可以从事卓绝的创作。

205

建筑师们、雕塑家们、画家们,我们必须回归工艺!因为所谓的“职业艺术”并不存在。艺术家和工匠之间没有本质的区别。**艺术家是一种高级工匠。**承蒙上天的感召,灵光乍现,出离创作者的意愿,艺术在他手中的作品里不经意地绽放。但是,**工艺基础对于每一位艺术家来说都是不可或缺的。它是创造力的源泉。**

让我们建立一个新型的手工艺人行会,消灭工匠与艺术家之间的阶层差别,清除二者之间的傲慢藩篱。让我们共同期待、思考、创造未来的新建筑,使建筑、雕塑与绘画融为一体,经由千百万手工艺人的手托举向天空,作为即将来临的新的信仰的水晶般的象征。[……]

包豪斯的宗旨

包豪斯追求把所有的艺术创作融合为一个整体,把工艺艺术的所有学科——雕塑、绘画、工艺美术和手工艺——重新统一为一种新的建筑艺术,成为其不可或缺的组成部分。包豪斯最终的、也是很遥远的目标,是**整体性的艺术作品——伟大的建筑**,身处其中,纪念性和装饰性艺术的界限将不复存在。

包豪斯培养不同级别的建筑师、画家和雕塑家,根据个人的才能分别培养成为**优秀的工匠或是从事独立创作的艺术家**,成立一个包括知名艺术家和**未来艺术家**在内的**工作共同体**,懂得如何基于同一种精神,把骨架建筑、外延建筑、外部装饰和内部设计统一起来,成就整体性的建筑作品。

206

包豪斯的原则

艺术高于一切方法,艺术本身是不可以教授的,可以传授的只是手工艺。按照词汇的本来意义,建筑师、画家和雕塑家都是工匠。因此,**作为所有艺术**

创作不可或缺的基础,我们要求全体学生必须在工艺作坊以及实验和工作场所接受**彻底的手工艺训练**。我们将逐步扩建学校自己的工艺作坊,并与校外的工艺作坊签订培养协议。

学校是工艺作坊的仆役,有朝一日也会转变成为工艺作坊。因此,在包豪斯没有教师和学生,只有**师傅、伙计和学徒**。[……]

教学范围

包豪斯的教学内容涵盖造型艺术创作的全部实践和科学领域。……学生既要接受手工艺培训,也要学习制图绘画和科学理论。

手工艺培训是包豪斯教学的基础。每个学生都应该学习一门手艺。[……]

207 为了使**学生接受尽可能多样和全面的技术与艺术培训**,教学计划应该注意时间安排,使每个从事建筑、绘画和雕塑学习的学生能够部分地参与其他专业课程的学习。

特奥·凡·杜斯堡 《通往造型建筑之路》^①

特奥·凡·杜斯堡的观点最初发表在风格派杂志《新艺术、科学与文化月刊》(*Maandblad voor nieuwe kunst, wetenschap en kultur*),1924年在荷兰莱顿出版。

(1) **形式**。取消一切**固化类型的形式概念**,对于建筑和艺术的健康发展具有重要的意义。废除以既往风格作为样板进行模仿的做法,我们必须重新思考建筑问题。

(2) 新的建筑是**基础性的**,也就是说,是从最广泛意义的建筑要素中发展而来的。这些要素,诸如功能、体量、平面、时间、空间、光线、色彩、材料等,都是**可造型的**。[……]

(7) 新的建筑不具有**被动性**。它战胜了(墙面的)**开启**。窗口的**开放性**与

^① 引自:《20世纪建筑的纲领与宣言》,选编和评论:乌尔里希·康拉德斯,贝塔斯曼专业出版社,1964年,第73—75页。

墙面的**封闭性**积极对应。开口或空隙的安排并不突兀,一切严格遵循对比的需要。在对各种互反结构进行比较的过程中,组成建筑的各种要素(平面、线条、体量)各得其所,被置于一种三维关系中。[……]

(10) **空间与时间**。新建筑不仅需要考虑空间,还要顾及时间量。通过空间与时间的统一,建筑的外部获得一种全新的、彻底的造型感。(四维造型的时空感。)[……] 208

(14) **色彩**。绘画作为有关和谐的和独立的和想象的表达——首先作为色面,其次作为描绘,这一功能在新建筑中被废除。

新建筑**允许**色彩在时空范围内**有机地**作为其关系表达的直接手段。没有色彩,这些关系是不真实的,也是不可见的。唯有通过色彩手段,有机关系的平衡才能获得其可见的真实性。现代画家的任务在于,借助色彩,在全新的四维时空的范围内创造出一个和谐的整体,而非一个二维的平面。在接下来的发展阶段,颜色也可以被一种具有独特色彩的去自然化的材料所取代(这是化学家的问题)——但前提是对这种材料有切实的需要。[……]

(16) **建筑作为新造型主义的合成体**。建筑艺术是新建筑的一部分。新建筑整合所有的艺术形式,以最基本的表象揭示其本质。

前提是具有进行四维思考的能力——也就是说:造型主义的建筑师,其中也包括画家,必须在空间与时间的新领域中进行建构。

新建筑绝对不是摹写现实(例如把绘画或雕塑作为独立的要素),因此,其运用所有重要手段创造一个和谐整体的目标从一开始就十分明确。通过这种方式,每一种建筑要素得以在实践的和逻辑的基础之上追求最大限度的造型表达,而不至于忽视具体的要求。 209

勒·柯布西耶 《白院聚落的家居陈设》^①

勒·柯布西耶的思考源自1927年出版的图文集《室内空间——来

^① 引自:阿诺德·辛克,《密斯·凡德罗——关于住宅建筑的美学发展》,斯图加特:克莱默出版社,1990年,第213—215页。(Arnold Schink; Mies van der Rohe. Beiträge zur ästhetischen Entwicklung der Wohnarchitektur. Stuttgart; Krämer, 1990. S. 213 - 215. — Mit Genehmigung des Karl Krämer Verlags, Stuttgart.)

自制造联盟展“住宅”与斯图加特市白院聚落建筑的空间与室内陈设》，维尔纳·格拉夫(Werner Gräff)主编，斯图加特：韦德金德出版社，1928年。

现在，让我们尝试用最诚实的语言回答这个简单的问题：“什么是家居陈设？”

回答：一个人住在一幢房子里，醒来，工作，做这做那，休息；聊天，吃饭，然后又睡着了。这些功能与传统的家具之间有什么逻辑关系？相互之间的一致性又表现在哪里？

床、桌子和椅子原则上都具有一定的功能。但是，诸如镀金支架、配菜桌、餐具柜、玻璃柜这些陈设，对于今天的人们又有什么用处？为了这些塞满房间的东210西，我们花了很多钱，建筑师也因此必须设计更大的房间，最终我们得到了一幢大而无当且所费不赀的房子。

除了睡觉和坐着，我们还有一些需求，为此做出以下安排：我们有各种各样的东西需要保管，每天都用得到的。相应地，我们需要拥有特定功能的特定收纳箱，便于日常取用。针对特定的储物柜有特定的摆放位置，用于存放特定的物品，因此形成一种“存放方式”；我们自己的身体以及手臂、腿和头，就是一种特殊的“存放方式”，相同的物品——我们的衬衫、床单、鞋子、帽子，还有书籍、乐谱、杯子、盘子、叉子、刀子等也是如此。这些都是日常所需的物品，因此早已标准化了。我们可以为某种储物柜设定相应的尺寸，这就是标准化。我们用手把物品放入柜子，因此柜子内部隔层的高度必须便于手的相应动作。在此之前，我们还需要对物品进行分类（在分类之前，我们不认为自己是“自由的人”；秩序使我们变得自由，没有秩序就是奴隶，去你的秩序！）。[……]

如果我们想要继续坐在先祖的椅子上，那我们就必须像我们的先人那样，摆出高贵的传统的姿态，保持同样的礼貌和殷勤。标签始终与时尚同行，时尚又与社会秩序相关联。今天的我们拥有一种与昔日迥异的社会秩序，这一点人所共知，但是我们依然喜欢坐在体现另外一种精神的椅子上。当然，

在办公室和俱乐部里,在汽车和远洋游轮上,我们会采用新的坐姿。俱乐部和我的起居室,我的起居室和路易十五的沙龙,哪一种关联性更强呢?

约瑟夫·弗兰克 《住宅的现代陈设》(1928)^①

与勒·柯布西耶有关白院聚落家居陈设的思考相同,约瑟夫·弗兰克的观点最初发表在维尔纳·格拉夫主编的文集《室内空间——来自制造联盟展“住宅”与斯图加特市白院聚落建筑的空间与室内陈设》,斯图加特:韦德金德出版社,1928年。

家具属于可以长久留存的物品,比服装、机器和房屋更为持久,常常可以使用几个世纪。但是,在这一领域创造新型的恒久价值的所有努力均告失败,因为这与我们的时代追求背道而驰。陈设越来越成为时尚的产物。现代房屋使大部分家具沦为多余的物品,也是基于同样的思考,只是加入了更多看似偶然的東西。今天布置家居的人很少考虑家具的使用寿命,而是尽可能选用价格低廉和制作简便的物品,以便能够经常性地改变周边环境,营造感

212

材料

马塞尔·布罗伊尔 《白院聚落的家居陈设》^②

布罗伊尔有关家具和材料的思考发表在维尔纳·格拉夫主编的文集《室内空间——来自制造联盟展“住宅”与斯图加特市白院聚落建筑的空间与室内陈设》,斯图加特:韦德金德出版社,1928年。

第一次尝试,我使用了硬铝合金。由于这种材料价格昂贵,我后来改用精密钢管。钢材比木材要轻。如果考虑到这两种材料的静力学特点,这种看似矛盾的说法不难解释。当软钢的重量是山毛榉木的九倍时,按照不同的荷

① 引自:阿诺德·辛克,《密斯·凡德罗——关于住宅建筑的美学发展》,第215—216页。

② 引自:阿诺德·辛克,《密斯·凡德罗——关于住宅建筑的美学发展》,第216—217页。

载方式,软钢的坚韧性可以达到山毛榉木的 13 至 100 倍。

此外,钢材是一种比较匀质的材料,尤其适合采用抗压的形状(例如横截面采用管状);由于纹理和质地的不均匀,木材的机械性受到制约。与同样轻巧的木质支架相比,一个结构巧妙的钢质支架,能够满足更大的静力学需求,也就是说,在同等的承重条件下,所需要使用的钢材比木材要轻很多。一个
213 用优质钢管(一种具有特殊弹性的材料)结构的座椅支架,在必要的位置绷上耐用的材料,可以制作出一种轻便、完美、有弹性的座椅,具有传统软垫座椅的舒适性;区别在于,钢质座椅更为轻巧、方便和卫生,也就是更为实用。

弗兰克·劳埃德·赖特 《关于草原住宅的建筑纲领》^①

弗兰克·劳埃德·赖特在草原住宅的基础上形成的建筑纲领,主要观点源自他在 1930 年举办的系列讲座“现代建筑”。

第一,把隔断减少到最低限度,营造一个围起的空间,使光线、空气和自由的视线得以相互作用,成就一个和谐的整体。

第二,建筑必须与环境相协调,延长与地面平行的楼层,并且强调,建筑外部最好的地块应该予以空置,使其与住宅内的生活融为一体;事实证明,水平延展的平面有利于这种融合。

214 第三,房间和建筑物不再被视作封闭的箱子,相反,把围墙处理为封闭的墙面,由此营造出一个单一的空间,其间只保留某些细微的分割。房屋的比例应该更多地与人保持协调,尽量减少被结构浪费的空间,使用恰当的建筑材料,使房屋更适宜居住,确切地说,是使人更为自由地生活在其中。漫长的、平直的、不间断的线条非常适合营造这种感觉。

第四,把不健康的地下楼层置于地表之上,使建筑物的地基看起来像是一个砌有低矮围墙的平台,在其上建造房屋。

^① 引自:莱昂纳多·贝内沃罗,《19 与 20 世纪的建筑史》,第一卷,慕尼黑:卡威出版社,1964 年,第 295—299 页。(Leonardo Benevolo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 1. München: Callwey, 1964. S. 295 - 299. — Mit Genehmigung der Georg D. W. Callwey GmbH & Co., München.)

第五,所有的内部和外部开口应该按照人的比例进行设计,或随意独立布局,或按照房屋的总体架构纳入一个序列。在大多数情况下,开口给人一种墙体轻盈的印象,因为房屋的整体建筑布局主要基于以下几点:墙壁上的开口应该如何分布,哪些墙壁应环绕房间。自从房间成为建筑构造表达形式的核心之后,人们再也不能像在箱子中切割空洞那样切割墙壁,因为这种做法不符合造型理念。切割空洞是对建筑的一种强暴。

第六,尽量避免使用不同种类的建筑材料,可能的话,最好使用单一的材料;放弃使用任何装饰,除非这种装饰源于材料自身。简洁的外观有助于建筑功能的清晰表达,突出设计理念。几何形状或平直的线条,与建造房屋时使用的机械手段相对应,房屋内部由此从自身获得一种相应的构造。

第七,供暖设备、照明系统以及管线网络的布局,应该作为建筑物整体的组成部分。这些设施通过与有机建筑理念的自我契合,获得建筑的特质。

215

第八,尽可能把家具陈设纳入有机建筑本身,使之成为建筑物的一部分,在设计时采用简洁的、适合机械生产的造型。依然是直线和直线构成的形体。

第九,去除一切曲线的和夸张的装饰,如果不是为了“纯粹的风格”。

绘画与雕塑

纪尧姆·阿波利奈尔 《乔治·布拉克》^①

1908年11月9日至28日,坎韦勒画廊(Galerie Kahnweiler)举办了“乔治·布拉克展”。在为展览画册撰写的前言中,阿波利奈尔对布拉克

^① 引自:哈约·杜希廷主编,《阿波利奈尔论艺术:文本与批评 1905—1918》,科隆:杜蒙出版社,1989年,第89—90页。(Appollinaire zur Kunst. Text und Kritiken 1905 - 1918. Hrsg. von Hajo Düchting. Köln: DuMont, 1989. S. 89f.)

二十世纪西方艺术史·上卷

作出了以下评价：

现在让我们审视乔治·布拉克。他的生活令人敬佩。他满怀激情地为美而奋斗，并且达到了这一目标，甚至可以不费吹灰之力。

他的构图和谐而丰富，正是我们长久以来所期待的。他的装饰证明，一种趣味和一种文化需要一种确定的本能作为支撑。他是一个创造者，他从自我中找到了他所描绘与合成的主题的元素。[……]

216 在他的山谷中，蜜蜂嗡嗡，轻快地采集着蜂蜜。纯真的幸福弥漫在他所营建的文明化的天地里。

这位画家就像一个天使。他比他人更为纯粹，他沉浸在自己的艺术中，把与之无关的事情从自己居住的伊甸园里驱逐出去。……他在对完满的原创性和完整的真实性的绝对追求中构思他的作品。如果他使用一般的手段和技法，那也只是为了强调其抒情主义的现实性。

他的创作自成一体，也有其必然性。对于画家、诗人和艺术家来说，每件作品都会成为一个拥有自身规律的新的宇宙。……乔治·布拉克不知疲倦。他的每一幅画都在诉说着一种努力，在此之前，从未有人做过这种尝试。

路易·沃克赛勒 《坎韦勒画廊的乔治·布拉克展》^①

法国艺术评论家路易·沃克赛勒从1896年开始，定期为巴黎的《吉尔·布拉斯报》撰写文章。1908年11月14日出版的该报刊载了一篇文章，题为《布拉克展，坎韦勒画廊，维农街28号》。关于布拉克，沃克赛勒写了这样几句话：

布拉克是一位非常勇敢的年轻人。毕加索和德朗令人振奋的成功激发了他的勇气。对埃及人静态艺术的记忆，以及塞尚的画风可能对他也有重要

^① 引自：爱德华·弗莱，《立体主义》，科隆：杜蒙出版社，1966年，第57—58页。（Edward Fry: Der Kubismus. Köln: DuMont, 1966. S. 57f.）

的影响。他设计类似于金属的、变形的人物,极尽简单化。他鄙视有机的形式,把风景、人物和房屋等一切事物都简化为几何图形和立方体。我们不应嘲笑他,因为他的创作是真诚的。让我们拭目以待。

格特鲁德·斯泰因 《巴勃罗·毕加索》^①

斯泰因的评论写于1909年,1912年8月刊登于纽约出版的《摄影作品》(*Camera Work*)杂志,这是一本摄影季刊。

一个有人确定追随的人,完全是一个有魅力的人。一个有人确定追随的人,是一个有魅力的人。一个有人追随的人,完全是一个有魅力的人。一个有人追随的人,确定完全是一个有魅力的人。

确定追随的人确定,其所追随的人,是一个创造者,是一个展现自我的人。确定追随的人确定,其所追随的人,是一个展现自我的人,其所创造的,是沉重的、坚实的、完全的。

一个有人确定追随的人,是一个创造者,确定是一个展现自我的人,其所拥有的,源自其自身。

一个创造自我的人,确定其所创造的确源自其自身,拥有一种意义,一种奇妙的意义,一种坚定的意义,一种韧性的意义,一种清晰的意义。

一个有人确定追随的人,以及确定追随他的人,一个有人确定追随的人,确定是一个创造者。

一个有人确定追随的人,其所创造的源自其自身——作品的意义在于,这个人确定创造了一件作品。

这个人创造,他的创造源自其自身。这个人是一个创造者,他的创造总是源自其自身,且总是源自这个创造者的作品。这个人从来不是,从其自身无所创造的人。这个人是一个创造者,他的创造完全源自其自身。这个人曾经是有人追随的人。这个人是有人追随的人。这个人总是有人追随的人。

^① 引自:爱德华·弗莱,《立体主义》,第61—62页。

这个人是一个创造者。

这个人是一个创造者。这个人总是一个拥有者,其所拥有的,总是源自其自身。这个人是一个拥有者,其所不断拥有的,源自其自身。这个人是一个不断创造的人。这个人是有人追随的人。这个人是一个创造者。

纪尧姆·阿波利奈尔 《立体主义者》^①

阿波利奈尔有关立体主义者的评述发表于1911年10月10日出版的《不妥协报》(*L'intransigeant*)。

在这个很小的八号展厅,展出了几位立体主义画家的作品。立体主义并非如人们通常所认为的那样,是一种用立体形式来描绘一切事物的艺术。[……]

立体主义不应被视为系统化的教条。但是立体主义建立了一个艺术流派,隶属于这一流派的画家试图改变他们的艺术理念,重返图画与灵感的基础,如同野兽派一样——许多立体主义画家曾经是野兽派的成员——回归到色彩与构图的根本。

然而,观众早已习惯了印象主义画家明亮的、无形的色斑,对于立体主义画家所主张的形式概念的伟大意义难以立刻认同。明暗形式之间所形成的强烈对比令观众感到震惊,因为他们习惯于欣赏没有阴影的绘画。他们拒绝从构图的不朽表象中——远远超越了当代艺术的伤风败俗——去观看真实的存在:立体主义是一种优雅而含蓄的艺术,无畏地挑战伟大的主题,那些印象主义从未涉猎的领域。立体主义是对绘画艺术的一种必然的反动,不管人们是否愿意,从中必将产生伟大的作品。难道有人严肃地认为,这些年轻艺术家毋庸置疑的努力会无果而终吗?在不低估“独立沙龙展”所有作品的天赋的同时,我甚至愿意更进一步地宣称:在当下法国艺术既有的表现形式中,

^① 引自:哈约·杜希廷主编,《阿波利奈尔论艺术:文本与批评 1905—1918》,第128页。

胡安·格里斯 《关于立体主义》^①

胡安·格里斯的文章发表在1925年巴黎出版的《艺术生活》杂志上，原题为《立体主义者对调查的答复》(*Réponse à l'enquête: Chez les Cubistes*)。由沃尔特·梅林(Walter Mehring)译成德文，以《答复》(*Antwort*)作为标题，刊登在同年出版的《欧洲年鉴——绘画、文学、音乐、建筑、雕塑、舞台、电影、时尚》。

直到今天我才清楚地认识到，立体主义从一开始就是一种描绘世界的新的艺术。印象主义画家使用短暂易逝的元素作为表达手段，立体主义则是对印象主义的一种反动，人们希望在塑造绘画的对象时，减少偶然性的因素。选定的元素类别经由认知早已固定在精神中，不再改变。立体主义者用局部的色调取代物体的瞬间亮度，用形式的固有材质取代这种形式的视觉表象。但是这导致一种纯粹改写和纯粹分析的表达，画家与绘画的对象之间只存在概念上的关联性，对象之间的关联性几乎荡然无存。[……]

如今，美学的所有元素，抑或说，立体主义的美学元素被置于与绘画技法同等的高度，通过对物象关联性的表述，昔日的分析自我改造为一种综合体，现在人们再也无法对其进行类似的指责。如果立体主义只是被视为一种外在的形式，那么也就不存在所谓的立体主义；立体主义是一种美学，并以此走入绘画。

时而运用立体主义风格，时而运用其他艺术风格作为表现手段，目前我完全不会考虑这种可能性。因为对我来说，立体主义不是一种风格，而是一种美学，其本身是一种精神的状态。因此，立体主义必须与时代精神的所有宣言建立一种内在的联系。人们可以孤立地发明一种技术、一种风格，但是无法从所有细节中发明一种精神的状态。

^① 引自：《胡安·格里斯》(展览画册，巴登-巴登美术馆)，1974年，第52—53页。(Juan Gris, [Ausstellungskatalog. Kunsthalle Baden-Baden.] 1974. S. 52f.)

纪尧姆·阿波利奈尔 《窗》^①

阿波利奈尔的诗创作于1913年,指向罗伯特·德劳内的同名油画系列作品。

窗

从红到绿 逝去了一切的黄

尖叫着的长尾鹦鹉 绕着家园的林 飞舞

噼噓 浓汁炖着 肉丁

一首诗 写的是 只有一个翅膀的鸟儿

我们将通过电话 传递

巨大的伤痛 使梦发热

让眼睛流下 泪水

看那 那漂亮的女孩 在这群年轻的 都灵女子中间

穷小子 在他白色的领巾上 擦着鼻涕

你要拉起 窗帘

现在 开启这扇 窗

蜘蛛 手 编织光线

美 苍白 深不可测的紫罗兰

徒劳地 我们寻求着 安宁

就在这午夜 起步吧

你有的是时间 你是自由的 空间

这是一盘菜 滨螺 江鳕 有许多太阳 及日落中的海胆

一双黄旧的鞋子 摆在窗前

塔楼

塔楼就是 街道

① 引自:哈约·杜希廷主编,《阿波利奈尔论艺术:文本与批评 1905—1918》,第287页。

竖井
 竖井就是 广场
 竖井
 空心的树 提供了安居 流浪的色彩 是黑白杂交的孩子
 羚羊群中 引伴的绵羊 咩咩地叫 极为悲哀
 呼叫 那走散的雌
 嘎嘎叫的鹅 肆地 吹残那北方
 啊 浣熊的猎人 在何处
 刮去毛皮
 闪闪发光的钻石
 温哥华
 列车冬季雪的白 在夜的光亮中 逃逸
 啊 巴黎
 从红到绿 逝去了一切的黄
 巴黎 温哥华 耶尔曼特 纽约和安的列斯群岛
 这扇窗 像一只橙 绽放
 光的美丽果实

罗伯特·德劳内 《关于光》^①

223

罗伯特·德劳内的文章由保罗·克利译为德文,发表在1913年1月出版的《狂飙》杂志第144—145期。

在印象主义的发展过程中,光线在绘画中被发现。在感觉深处捕获的光线,经由互补的色调、彼此呼应的尺度和多个层面的同时对比,成就了色彩的有机整体。只有超越偶然的相邻性,才能接近伟大深度的普遍现实性(如同我们仰望星空)。眼睛作为我们偏爱的感官,连接大脑与世界的活力,这种活

^① 引自:《德劳内与德国》(展览画册,慕尼黑现代绘画馆),1985年,第147页。(Delaunay und Deutschland. [Ausstellungskatalog. Pinakothek der Moderne München.] 1985. S. 147.)

力以分离聚合的同时性关系为特征。为此,理解力和感受力必须统一。人必须有观看的意愿。

仅仅凭借听觉,我们无法获得全面与普遍的知识;没有视觉的感知能力,我们将在连续性的运动中止步不前,如同时钟的节奏。在评价对象时,过于矜持;在描绘对象时,缺少深度。

在这一对象中存在着一种局促的运动,一个关于强度的简单序列。在最佳的状态下予以形象的描述,就是一列彼此相连的车厢。

建筑和雕塑必须知足。

即使是世界上最强有力的事物也无法克服这一表达的缺陷,如同埃菲尔铁塔或铁轨作为最高和最长的象征,世界城市作为最大占地面积的象征。

如果艺术无法超越对象,就只能停步于描写和文学,在有缺陷的表达方式中自甘沉沦,自我诅咒成为模仿的奴隶。这一点同样适用于以下情况:在绘画中强调一个对象的光线处理或是若干对象的光线关系,而没有突出表现光线的独立性。

自然因其多样性,不会被约束性的节奏所规范。艺术模仿自然,是为了表明自己与自然一样崇高,并在多重共鸣中得以升华。这是一种色彩的共鸣:色彩不断进行自我分解,又在这种分解中重新聚合为一个整体。这种同步性的行动应被视作绘画艺术根本的和唯一的主题。

菲利普·托马索·马里内蒂 《未来主义宣言》^①

这篇声名狼藉的宣言发表于1909年2月20日出版的《费加罗报》。

以下是作者授权翻译的文本,译者为让-雅克(Jean-Jacques)。

(1) 我们要歌颂勇于冒险的热情,冲劲十足,无所畏惧。

(2) 勇气、果敢和叛逆是我们进行诗歌创作的基本要素。

① 引自:克利斯塔·鲍姆加特,《未来主义的历史》,莱茵贝克:罗沃尔特出版社,1966年,第26—27页。(Christa Baumgarth: Geschichte des Futurismus. Reinbek Rowohlt, 1966. S. 26f. — © 1966 by Rowohlt Taschenbuch GmbH, Reinbek bei Hamburg.)

(3) 迄今为止,文学一直赞美思维滞涩的故步自封、纸醉金迷和心不在焉。我们要赞美的是好斗的运动、焦虑的失眠、跑动的步伐、连续的空翻以及耳光和拳打脚踢。

(4) 我们宣布,世界的宏伟因为一种新的美而更加丰富多彩:速度之美。一辆赛车,用巨大的排气管装饰车身,引擎发动时就像一只巨蟒恶狠狠地喘着粗气……一辆呼啸而过的汽车,如同在霰弹上奔跑,比萨莫特拉斯的胜利女神更为美丽。

(5) 我们要歌颂那个手握方向盘的人,他的理想之轴穿越了地球,沿着自己的轨道前进。

(6) 诗人必须发光、出色、奢华浪费,以便激发本真要素的热情豪迈。

(7) 只有在斗争中才能产生美。一件缺乏攻击性的作品,不可能成为优秀的作品。诗歌创作必须是对未知力量的猛烈攻击,迫使其向人类屈服。

(8) 我们站在世纪尽头的天涯海角!……如果我们想要开启“不可能”这扇神秘的大门,为什么还要回首过去?时间与空间已在昨天死去。我们生活在绝对之中,因为我们已经创造了永恒的、无所不在的速度。

(9) 我们要颂扬战争——清洁世界的唯一手段——颂扬军国主义、爱国主义以及无政府主义者的破坏行为,颂扬人们为之牺牲的美好理念,颂扬对女性的蔑视。

(10) 我们要摧毁一切形式的博物馆、图书馆和学院,并向道德主义和女权主义宣战,反对一切基于实用主义和自私自利的卑鄙行为。

(11) 我们要歌颂伟大的人群,是他们激发劳动、享乐和骚乱;我们要歌颂在现代都市中涌动的五彩缤纷和观点嘈杂的革命洪流;我们要歌颂彻夜轰鸣、灯火通明的兵工厂和造船厂。贪婪的火车站吞噬着喷云吐雾的巨蟒;工厂借助升腾的浓烟挂在云端;桥梁好像身材矫健的运动员横跨河流两岸,在阳光下像刀子一样闪闪发光;寻求冒险的轮船在地平线上徘徊;在铁轨上奔驰的粗犷的火车机车,犹如被套上铁索的钢马;还有滑翔的飞机,旋转的螺旋桨仿佛一面旗帜在风中飘扬,又好像热情的人群在击掌欢呼。

二十
世纪
西方
艺术
史·上
卷

翁贝托·波丘尼、卡洛·卡拉、路易吉·鲁索洛、
贾科莫·巴拉与吉诺·塞沃里尼 《未来主义画家宣言》^①

这份宣言于1910年2月11日由五位艺术家联名撰写，由未来主义运动的领导机构印制为传单，1910年3月8日在都灵的巴勒莫·希亚雷利剧院首次公之于众。

致年轻的意大利艺术家们！

我们所发出的反抗的声音，把我们与未来主义诗人的理想联系在一起。这种呐喊，不是来自某个美学联合会，而是表达了一种炙热的愿望，如今它正激荡在每一位富有创造性的艺术家的血管中。

对于昔日的狂热的、不负责任的、故作风雅的尊崇，从博物馆无可救药的存在汲取养分的做法，我们都要予以无情的打击。对古代绘画、古代雕塑以及一切陈旧事物的盲目欣赏，对虫吃鼠咬、肮脏的和被时间吞噬的一切事物怀有的激情，我们都要予以坚决的反对。我们同时认为，对年轻、崭新、充实的生活态度的任何蔑视，都是不公正的，是犯罪。

同志们！在此我们向你们宣布，自然科学的胜利步伐带给人类巨大的变革。在昔日唯命是从的奴隶和我们这些自由人之间，涌现出一道巨大的鸿沟，我们坚信，未来光明而美好。

自16世纪以来，我们的艺术家一直靠不断地剥削古代艺术的荣光苟且偷生，这种胆怯和惰性令人厌恶。

对于其他国家的人民来说，意大利依然是故人的土地，一座巨大的庞贝古城，在白色的墓碑间熠熠生辉。但是，意大利正在走向新的生活，伴随着政治革新的脚步，是智慧的重生。在文盲聚集的乡间，学校层出不穷；在悠然的田野，难以计数的工厂正在咆哮；在最具美学传统的大地上，全新的理念展开翅膀。[……]

^① 引自：克利斯塔·鲍姆加特，《未来主义的历史》，第49—51页。

滚开,大部头旧书的修复者! 滚开,患有慢性恋尸癖的考古学家! 滚开,忙于拉皮条的批评家! 滚开,得了痛风病的学院派,连同酗酒又无知的教授! 全都滚开! [……]

让死者在地下最深的深处安息! 摆脱木乃伊的束缚,跨越未来的门槛! 把位置留给青年人、暴力的实践者和冒进者!

奥古斯特·马克与弗兰茨·马尔克

228

《1910年12月的书信往来》^①

[马克致马尔克,1910年12月9日之后]

深入研究所有的绘画规则,我认为这一点至关重要,特别是把最现代的与最古老的联系在一起,才能用艺术实现本真的表达。[……]

三种颜色 蓝色 黄色 红色

在我的请求下,我们的女友约布(Job)用钢琴弹奏出了三个相应的音符,按照她的说法,这三个音符在音乐中具有同等重要的意义。

也就是说 蓝色 黄色 红色

平行——

表现 忧伤 明快 粗暴 声音如此 色彩亦然

所有的线条(或旋律)决定色彩(或声音)的顺序。上升与下降的旋律,在分离之后重又相聚为一个和谐的整体。在下降的旋律中可能包含着部分上扬的旋律,反之亦然。在线条(旋律)的引导下,色彩的复合是对反复合回答的一种质疑(但是保罗·西涅克确实是一位天马行空、自由创作的色彩音乐家)。

明与暗常常发挥旋律引导的作用,还有黄色和紫色、橙色和蓝色、绿色和红色。

对纯净声音的渴望也是如此,没有灰色与嘈杂。[……]

^① 引自:《奥古斯特·马克与弗兰茨·马尔克:书信往来》,科隆:杜蒙出版社,1964年,第25—29页。(August Macke/Franz Marc: Briefwechsel. Köln: DuMont, 1964. S. 25 - 29.)

黄色、红色、蓝色在交汇之处融合为**橙色、紫色、绿色**，其中明快的色彩对应钢琴的高音区，钢琴八度音（我认为是8）的数字与色板同心圆的数字相对应。其他彼此交融的相邻色，除了蓝色（既非暖蓝亦非冷蓝），还有蓝绿、蓝红；除了红色，还有黄红、蓝红，等等。

借助这些手段，在不确定的时刻，从我们迄今所不知晓的隐秘的源泉，构图、乐曲应运而生，满怀着喜悦、激情、力量、思考与随时爆发的可能性。

[马尔克致马克，1910年12月12日]

你的色板，我非常熟悉；……我不是很喜欢。[……]

我正在研究自己的有关蓝色、黄色和红色的理论，在你看来，也许就像我的面孔一样，很“西班牙”。

蓝色是男性的原则，是严肃的和精神的。

黄色是女性的原则，温柔、明快而感性。

红色是物质，粗暴而沉重，它是这样一种颜色，必须不断地经受其他两种颜色的冲击与克制。

如果把严肃的、精神的蓝色与红色混合在一起，你就会把蓝色升华到一种难以承受的忧伤，还有沉思的黄色，即紫色的互补色，是必不可少的。

（把女性当作安慰者，不要当作爱慕者！）

如果把红色和黄色混合为橙色，你就会赋予被动的、女性的黄色一种复仇女神墨格拉一样的感性的力量；在此，冷静的、精神的蓝色，男士，同样是不可或缺的，虽然蓝色几乎是立刻、自动地出现在橙色身畔，这两种色彩互相爱慕。蓝与橙是一个非常欢快的和弦。

现在你把蓝色和黄色混合为绿色，如此，唤醒红色，物质，“大地”，并赋予其生命。但是作为画家，我总能感觉到其中的区别：用绿色，你永远无法使永恒物质性的、粗暴的红色完全安静下来，但是前面提到的两种色彩和弦可以做到这一点。（想象一下，比如手工艺品，绿色搭配红色！）绿色总是需要求助于蓝色（天空）和黄色（太阳），才能**使物质沉默**。[……]

尽管有种种光谱分析,我还是不愿脱离画家的信仰,黄色(女性!)不是与代表男性原则的蓝色而是与大地的红色更为接近。……我认为,音乐的、理论的技术,诸如对位法,是专为音乐创作而发明的,旋律的升降是一种纯粹的音乐概念,……用于绘画则有些模糊不清,事实上,也无法真正超越充满神秘感的类比。

卡西米尔·马列维奇 《至上主义宣言》^①

1915年12月19日在圣彼得堡举行的“0.10”展上,马列维奇首次发表这一宣言。

人们习惯于从绘画中看到自然的某个角落、圣母或是羞涩的维纳斯造型,当这一思维定式消失时,绘画之于我们才会成为一种纯粹的产品。我使用纯粹的形式,把自己从学院派艺术的发臭的泥沼中打捞出来。

我打破了那个令艺术家和自然形式故步自封的狭窄视野,摆脱了传统技法的束缚。

这该死的狭窄视野不断地推陈出新,继续引导艺术家从他的目标走向沉沦。 231

唯有胆怯的意识和平庸的创造力,才会诱使艺术家产生错觉和幻想,固守于一种基于自然形式的艺术,他们害怕失去原始人和学院派为其艺术所建立的基础。

对喜爱的事物和自然的某个角落进行复制,无异于小偷面对被铁链束缚的双脚而沾沾自喜。

只有目光短浅和缺乏创造力的艺术家,才会赋予其艺术真诚的外观。

艺术关乎真实,而非真诚。

传统技法如云烟消散,为了一种新的艺术文化,艺术也必然走向创造性

^① 引自:《马列维奇—蒙德里安——构图作为一种纲领》(展览画册,路德维希港:威廉-哈克-博物馆),1977年,第23页。(Malewitsch - Mondrian. Konstruktion als Konzept. [Ausstellungskatalog. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen.] 1977. S. 23.)

的本来目标,凌驾于自然形式之上。

拉乌尔·豪斯曼、理查德·胡森贝克

与叶菲姆·高里谢夫

《什么是达达主义及其在德国意欲何为?》^①

这张夏洛滕堡传单发表于1919年,“出版人”是“达达主义中央理事会之德国小组:豪斯曼、胡森贝克、高里谢夫(Jefim Golyscheff)”。

232

达达主义要求:

(1) 在激进的共产主义的土地上,全世界所有从事创造和精神生产的人组成国际性的革命联合;

(2) 通过各种工作的全面机械化,引入渐进性的失业。唯有通过失业,个体才能获得洞悉生活真谛的机会,并最终习惯于这种体验;

(3) 立即剥夺所有权(社会化),实行共产主义供给制度,建立属于全人类的光明和花园城市,使人得以在其中自由发展。

中央理事会主张:

(1) 在(柏林)波茨坦广场为所有从事创造和精神生产的人提供免费的日常饮食;

(2) 神职人员和教师有义务接受达达主义的信条;

(3) 与所谓的精神劳动者(库尔特·希勒,保罗·阿德勒)的各种流派进行最残酷的斗争,反对隐蔽的市民性,反对“狂飙”运动所代表的表现主义和后古典的教育;

(4) 立即成立一个国家艺术机构,取缔新艺术(表现主义)中的占有概念,在达达主义超个体的运动中杜绝占有概念,解放全人类;

(5) 引入同时性诗歌,作为共产主义的国家祷告;

(6) 开放教堂,用于朗诵噪声主义、同时性和达达主义的诗歌;

^① 引自:朱利奥·卡罗·阿根《二十世纪的艺术:1880—1940》,翻印本,第93—94页。

(7) 在每座人口超过五万的城市设立达达主义咨询委员会,用以构建新的生活;

(8) 立即启动由 150 个马戏团参与的大型的达达主义宣传活动,对无产阶级进行启蒙; 233

(9) 由达达主义世界革命中央理事会对所有法律和法规进行管控;

(11) 通过建立达达主义性别中心,在国际达达主义的意义上,立即对全部性关系进行规范。

特奥·凡·杜斯堡等 《“风格”派第一宣言》^①

以下文字最初发表在《风格》杂志第 2 期,1918—1919 年,第一卷。

(1) 存在一种旧的时代意识和一种新的时代意识。旧的指向个别的,新的指向普遍的。个别与普遍的斗争既体现在这场世界战争中,也表现在今天的艺术中。

(2) 战争用旧世界的内涵——各领域的个人统治——颠覆了旧世界。

(3) 新的艺术揭示了新的时代意识的内涵。普遍的与个别的处于一种平衡的关系。

(4) 新的时代意识将在各个领域变为现实,也包括外部生活。

(5) 传统、教条和个人(自然)的优势地位,阻碍新的时代意识的实现。

(6) 因此,新式教育的创立者呼吁所有支持艺术与文化变革的人们,摧毁 234 这些发展的障碍,在新的造型艺术中,通过取消这种自然的形式,清除阻碍纯粹艺术表达和每个艺术概念中最终逻辑结果的东西。

(7) 受到同样意识的驱使,在全球范围内,当代艺术家在精神领域参与了反对个人主义和专制统治的世界战争。因此,他们同情所有的人,所有在精神或物质层面上为了建立一个涵盖生活、艺术与文化的国际统一体而抗争的人们。

^① 引自:《马列维奇—蒙德里安——构图作为一种纲领》,第 155 页。

(8) 创办《风格》杂志正是基于这一目标,致力于宣扬这一新的生活理念。

埃尔·利西斯基 《普朗》^①

以下文字摘自1920年的《普朗宣言》(*Proun-Manifest*),最早发表在《风格》(*De Stijl*)杂志第5期,1922年,第81—85页。

“普朗”(新主张项目)把创造者从冥想带入现实。作品经由艺术家的创作不断走向完善,而每个“普朗”只是链条中的一环,是通向完美之路的一个可以短暂停留的**驿站**。

“普朗”改变了艺术的生产形式。它与庸庸碌碌的个人主义者无关,那些人把自己关在封闭的画室里,在三脚架上作画,独自开始,独自完成。与之不同,“普朗”把许多生产者引入到创作过程中来,每一次围绕半径的旋转都是一个新的创作集体。在作品中,作者的个性消失了,我们看到的是一种新风格的诞生,它不属于某一个体的艺术家,而是属于一群无名的作者,他们共同雕琢着这个时代的建筑。一边是艺术家和图像,另一边是工程师和机械设备,普朗就是用这种方式构建新的空间。它把随时间运动的元素划分为第一、第二和第三维度,由此生成一个富有棱面的、但是与自然统一的造物。开始时我们专注于二维平面,之后转向三维模型,然后倾听生活的要求。在全新的共产主义的基础上,普朗用钢筋混凝土为全世界的人民建造房屋。通过“普朗”,我们得以在这个共同的基础上,为了地球上的全人类,建造统一的、充满活力的世界城市。

安德烈·布勒东 《超现实主义宣言》^②

这篇超现实主义宣言发表在安德烈·布勒东于1924年出版的著作《超现实主义宣言——可溶的鱼》。

① 引自:《总体艺术作品的发展趋势》(展览画册,苏黎世美术馆),1983年,第336页。(Der Hang zum Gesamtkunstwerk. [Ausstellungskatalog. Kunsthau Zürich.] 1983. S. 336. — © 2010 VG Bild-Kunst, Bonn.)

② 引自:朱利奥·卡罗·阿根,《二十世纪的艺术:1880—1940》,翻印本,第96页。

近来——看似只是伟大的巧合——精神世界的一部分再度被发现,在我看来,这是极为重要的,虽然有人觉得没有必要再为其感到困扰。我们应该感谢弗洛伊德的发现。基于这些发现,一种新的精神方向最终得以形成。它有利于人类的研究者进一步推进其研究,使其有能力不再只是顾虑表面的经验。想象力也许想要再次行使它的权利。在我们的精神深处如果蕴藏着神奇的力量,能够丰富或是战胜表面的力量,那我们就有充分的理由去接受这种力量,先是接受,然后如果必要,再用我们的理智去征服它。心理分析学家也可以从中受益。

从听命于方法性问询的那一刻开始,人就可以借助相应的手段,恢复完整的梦境(这需要几代人的记忆规范,而我们总是从捕捉最显著的片段着手),当梦的曲线在稳定和丰盈的状态中延伸时,从这一点起,人们可以希望,让并非神秘的神秘让步于真正伟大的神秘。我相信,梦境与现实这两种看似矛盾的状态,未来将会消解为一种绝对的——如果人们愿意这样说——超现实。我努力征服超现实,虽然我知道无法做到,但是我不惧怕死亡,至少它无法抵消这种占有所带来的喜悦。

马克斯·恩斯特 《什么是超现实主义?》^①

展览“什么是超现实主义?”于1934年在苏黎世举行,恩斯特的文章被收入展览画册。

……这显然来自人们对于“天才”的固有认识,来自英雄崇拜和有关艺术家“高产”的令人敬仰的传说,今天下三个蛋,明天一个,周日不生蛋。众所周知,在每一个“正常”人(不仅仅是“艺术家”)的潜意识中都埋藏着无穷无尽的画面,把这些发现不加掩饰地(未经有意识的渲染)暴露在阳光下,事关勇气问题,也是通往潜意识的发现之旅的释放过程(如同“自动写作”)。人们可以

^① 引自:《马克斯·恩斯特——汉诺威艺术博物馆与施普林格收藏的藏品画册》,汉诺威:1981年,第25—26页。(Max Ernst, Bestandskatalog Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, Hannover 1981. S. 25f. — © 2002 VG Bild-Kunst, Bonn.)

二十世纪西方艺术史·上卷

把这种链接称为非理性的认识或是诗意的客观性,按照保罗·艾吕雅给出的定义:“诗意的客观性形成于所有主观因素的链接,诗人作为主观因素的奴隶,而非主人,无法改变这一点。”由此可以看出,“艺术家”是在伪造。[……]

什么是超现实主义?只要这一运动没有走向终结,那么期待用一个定义来回答这个问题的人必然会感到失望。我所做的有关超现实主义运动的简短论述,目的在于阻止不断扩散的、部分被普遍接受的概念混淆。此外,我只能参考布勒东的《超现实主义宣言》和《连通器》(*Les vases communicants*)。超现实主义者的前后态度已被证明是自相矛盾的,并且这种状态还将继续下去,这恰恰表明这一运动正处于最活跃的发展阶段。通过超现实主义运动颠覆“现实”之间的关系,只会加剧我们这个时代的良知和意识危机。

马塞尔·杜尚 《创造性的行为》^①

杜尚的后期论述最初发表在《艺术新闻》第56期,1957年,第四卷;本书采用赛热·斯托弗(Serge Stauffer)的德文译文。

首先,让我们考察居于每一个艺术创作两极的两个重要因素:一边是艺术家,另一边是观赏者以及后世的观赏者。

从所有迹象来看,艺术家是一种灵媒式的介质,在彼岸的时空迷宫中寻找他的林中路。

如果我们承认艺术家具有一种媒介的特征,我们就必须在审美的层面上对其意识的状态进行评价。他做什么以及为什么这样做——他在创作时作出的所有决断,纯粹基于直觉,无法转换为一种自我分析,诸如这样说,这样写,或是这样想。[……]

数以百万计的艺术家进行创作;被观众讨论或接受的只有几千人,能够被后世收录和尊崇的艺术家更是凤毛麟角。

^① 引自:卡尔文·汤姆金斯,《马塞尔·杜尚传》,慕尼黑、维也纳:汉萨出版社,1999年,第572—573页。(Calvin Tomkins: Marcel Duchamp. Eine Biographie. München/Wien: Hanser, 1999. S. 572f.)

最终,艺术家希望昭告天下,他是一个天才——他必须等待观众的裁决,以便使他的诠释获得一种社会价值,在后世的艺术史手册中获得只言片语的存在。[……]

在我们继续深入探讨之前,我想阐释一下我们对“艺术”这个词汇的理解——当然不是试图给出一个定义。

在我看来,无论艺术是好是坏或是无足轻重,我们都必须称它为艺术,我们也总是用得到这些形容词;坏的艺术同样是艺术,如同一种坏的感觉始终是一种感觉的表达。[……]

在创造性的行为中,通过一连串完全主观的反应,艺术家成功地把意图转变为现实。围绕实现过程的斗争,是一系列的努力、痛苦、满足、放弃和抉择,这一切,至少在审美层面上,同样不可能是完全自觉或是必须自觉的。

这种斗争的结果是介于意图与被实现的意图之间的一种差异,这种差异艺术家本人也无法察觉。[……]

当观赏者了解这种嬗变的现象,创造性的行为就会获得另外一种维度;在把无生命的物质转化为艺术作品的过程中,发生了一种质的转变,观众的任务在于,在审美的天平上决定作品的分量。

艺 术 家

亚历山大·阿尔西品科

1887年5月30日(基辅)—1964年2月25日(纽约)

亚历山大·阿尔西品科出生于基辅,1902至1905年在当地的艺术学校学习绘画,之后转向雕塑创作。由于对正统的学院教学表示不满,他被学校开除,之后前往莫斯科游学。1908年,他来到巴黎,在卢浮宫接触到大量埃及、古希腊和哥特式的雕塑作品。在与毕加索、布拉克和其他前卫艺术家交往的过程中,他决定背离罗丹的创作。1912年他开办了自己的艺术学校,加入艺术团体“黄金分割社”(Section d'Or),在哈根市的福克旺博物馆(Hagener Folkwangmuseum)举办了第一次个展,随后于1913年在柏林的“狂飙”画廊举办了第二次个展。1914至1918年,阿尔西品科居住在尼斯附近的西米埃拉(Cimiel),之后几年在欧洲多座城市游历、举办个展。阿尔西品科1921年定居柏林,他在那里重新开办了一所艺术学校,并与德国女雕塑家安吉利卡·布鲁诺-施密茨(Angelica Bruno-Schmitz)结婚。1923年阿尔西品科移民美国,在纽约开办了一所艺术学校,后来又在美国多座城市相继开办了数十所分校。20世纪30年代,他开始在几所大学任教。1939年他参与了帮助欧洲艺术家移民美国的行动。1960年,他与女雕塑家弗朗西斯·格雷(Frances Grey)结婚。

阿尔西品科对俄罗斯和巴黎的学院派艺术教学持批判的态度,他在巴黎高等美术学院(École des Beaux-Arts)只学习了14天。他拒绝罗丹的造型原则,探索雕塑创作的立体主义原则。他创作块状的人物形体(《坐姿女人体》[*Sitzende Frau*, 1911]),然后加入空间的因素(《舞蹈》,1912),创新之处在于用铅、木、玻璃、油布、石膏等不同材料塑造三维结构,自称为“雕塑绘画”(Sculptomalereien,《梅德拉诺马戏团II》[*Medrano II*, 1914]),通过抽象元素强调人体的机械化,凹凸不平的形状指向充满张力的阴阳对话。1924年,他开始实验马达驱动的图片系列,也就是“变化之画”(Archipittura)。这是一种不断变换画面的活动雕塑绘画。20世纪30年代,他主要创作具有装饰性和美感的雕塑,到了50年代,他重新回复到早期创作的轨道。这一时期创作

二十世纪西方艺术史·上卷

的宏大作品直抵抽象的边缘。他的绘图作品大多是雕塑的设计草图,反映了他对新形式的探索。他的著作记录了他的教学经历,尤为重要是他的自传,对其艺术理论的基本思想进行了总结(《50年创作:1908—1958》[*Fifty Creative Years 1908—1958*,纽约,1960])。

主要作品:《坐姿女人体》(1913,杜伊斯堡,威廉·莱姆布鲁克博物馆);《皮埃罗旋转木马》(*Carrousel-Pierrot*, 1913,纽约,所罗门-古根海姆博物馆);《拳击手》(*Boxende*, 1914,慕尼黑,现代绘画馆)。

马克斯·贝克曼

1884年2月12日(莱比锡)—1950年12月27日(纽约)

242 马克斯·贝克曼出生于莱比锡,在布伦瑞克度过了一段童年时光。1900至1903年,他在魏玛艺术学校学习,1902年在那里结识了后来的妻子米娜·图伯(Minna Tube)。1903至1904年,他在巴黎研究印象主义画家的作品,之后去往柏林,在那里创作了油画《海边的年轻人》(*Junge Männer am Meer*, 1905),这是贝克曼保留至今的最早的一幅作品。在此之前创作的作品显然都被他自己销毁了。1906年他在柏林与米娜·图伯结婚,1907年加入“分离派”(Sezession),成为该艺术团体最年轻的理事会成员。1908年儿子彼得(Peter)出生。在其后的几年间,贝克曼创作了大量的作品,参加了若干展览。汉斯·凯泽(Hans Kaiser)早在1913年就撰写了有关贝克曼的第一部专著。

1914年贝克曼自愿报名参军,在战争前线从事护理工作;1915年罹患神经衰弱,从那时起居住在美因河畔的法兰克福。1925年,他接受法兰克福施泰德艺术学校(Städel-Schule)的教授职位,与米娜·图伯离婚,与玛蒂尔德·冯·考尔巴赫(Mathilde von Kaulbach)结婚。玛蒂尔德的绰号为“蝌蚪”(Quappi),贝克曼一年前在维也纳与她相识。在接下来的几年间,贝克曼不断获得巨大的成功。作为画家,他反对艺术史学家和艺术批评家对其进行归

类的所有尝试。他先后在曼海姆、巴塞尔、苏黎世和巴黎举办个展。1932年，位于柏林的新国家美术馆专门开设了贝克曼展厅。

1933年4月，和其他许多艺术家一样，马克斯·贝克曼被解除公职。此后贝克曼一家仍然居住在柏林。1937年7月18日，希特勒在慕尼黑艺术之家举办的“大德意志艺术展”开幕式上发表讲话。在听到收音机的转播后，贝克曼一家移民到阿姆斯特丹，并赶在盖世太保的查封行动之前把全部家当和作品运往荷兰。直到1947年，他们一直在那里生活。1946年，他先后拒绝了慕尼黑艺术学院和达姆施塔特艺术学院提供的教职。1947年，他拒绝了柏林艺术学院的聘请，前往位于美国圣路易斯的华盛顿大学艺术学院任教。1949年他定居纽约，在布鲁克林博物馆艺术学校执教。1950年12月27日，贝克曼在中央公园散步时逝世。

第一次世界大战之前，贝克曼用一种经过改动的印象主义风格作画。战争的经历使他的思想发生了剧烈的转变，他由此开始尝试新的画法。他的创作手法融合了表现主义和立体主义的形式语言，同时结合古代绘画大师的传统，从中古时代的德国画家到戈雅(Goya)。这一时期的主要作品《夜》(*Die Nacht*)清楚地表明了这一点。在这幅作品中，贝克曼运用多层次的表现手法揭示战争的残暴，同时表明在接踵而至的革命时代，世界如何分崩离析并陷入混沌之中。在后期创作的巨幅三联画中，贝克曼使用了多种符号，在神话学的语境中表现人类的尊严。这些符号在20年代的作品中就已初露端倪。把贝克曼纳入表现主义、新客观性或是超现实主义的种种尝试，皆以失败告终。他借鉴各种风格手段，形成自己独立的造型原则，由此走出一条非常独特的创作之路。

主要作品：《夜》(1918—1919，杜塞尔多夫，北莱茵兰-韦斯特法伦州艺术收藏)；《地狱》(*Die Hölle*，1919，11张石版画组成的画夹作品集，柏林I. B. 瑙曼编辑)；《吸烟自画像》(*Selbstbildnis im Smoking*，1927，麻省剑桥，布什-莱辛格博物馆)；《启程》(*Abfahrt*，三联画，纽约，现代艺术博物馆)。

二十
世纪
西方
艺术
史·上
卷

彼得·贝伦斯

1868年4月14日(汉堡)—1940年2月27日(柏林)

244 彼得·贝伦斯身兼数职,既是建筑师、画家、图形设计师、工业设计师、工艺美术师,又是装帧设计师、字体设计师、园艺设计师和绘图师。从1885至1892年,他先后在卡尔斯鲁厄、杜塞尔多夫和慕尼黑学习绘画,毕业之后成为一名成功的画家和工艺美术师(他为岛屿出版社[Insel Verlag]设计了商标,今天的版本在其设计的基础上稍有改动)。1899年,他移居达姆施塔特,和玛蒂尔德高地(Mathildenhöhe)的艺术家群体一起工作。作为自学成才的建筑师,1901年他在达姆施塔特为自己建造了一幢房子,并设计了包括门把手和晾衣架在内的室内陈设和日用品。1903年他被任命为杜塞尔多夫工艺美术学校的校长。在教学之余,他设计建造了多座建筑。1907年他被通用电器公司聘请为艺术顾问,前往柏林,在那里设计了企业标识和一系列产品(弧光灯、风扇、空气加湿器、马达和其他多种产品)。1908年,他接受建造涡轮机厂房的任务。此外,他还设计建造了发电厂、高压电厂等多个工业建筑。

1910至1911年间,贝伦斯的工作室有30名工作人员,其中包括路德维希·密斯·凡德罗和勒·柯布西耶。除了为通用电器公司和其他公司设计工业建筑,贝伦斯工作室还承建了多处私人住宅。1910年,贝伦斯工作室在圣彼得堡设计建造了德国大使馆,由密斯·凡德罗担任项目负责人。第一次世界大战之后,贝伦斯尝试探索表现主义的造型语汇,赫希斯特(Hoechst)颜料工厂的管理大楼是这一阶段的代表作,他用彩色砖瓦装饰大厅,产生类似钟乳石的效果。20年代中期,他重新回归几何学的建筑形式。1927年,他参与了斯图加特白院聚落项目的设计。1933年之后,他被指定为“犹太工业国际主义的建筑师”,但是只实施了一些小型的建设项目。1936年普鲁士艺术学院建筑大师班的负责人汉斯·珀茨希退休,贝伦斯接受邀请,成为他的继任者。在此期间,他参与了柏林新的城市改造计划,在城市南北轴线上为通用电器公司设计了一座管理大楼。贝伦斯的设计方案未能付诸实施,但是于1938年在慕尼黑德意志艺

245

术之家展出,贝伦斯的模型旁边是阿尔伯特·施佩尔设计的帝国总理府模型。

主要作品:贝伦斯私宅(达姆施塔特,1901);通用电器公司涡轮机厂房(柏林,1909);赫希斯特颜料工厂的管理大楼(赫希斯特,1920—1925);新路乡村别墅(北安普顿,1923—1924);位于柏林亚力山大广场的贝洛丽娜和亚力山大商场(1931)。

翁贝托·波丘尼

1882年10月19日(雷焦·卡拉布里亚)—1916年8月17日(维罗纳)

翁贝托·波丘尼在雷焦·卡拉布里亚(Reggio Calabria)出生,在弗利、热那亚和帕杜瓦等地长大。他从1897年开始在卡塔尼亚技术学院学习,1901年毕业后来到罗马,从事海报创作。他在那里结识了吉诺·塞沃里尼,两个人拜贾科莫·巴拉为师,学习色彩分离的新印象主义技法。波丘尼随后在罗马学院学习人体写生,创作了第一幅作品。1906年他在巴黎生活了几个月,对印象主义者和保罗·塞尚的作品尤为感兴趣,随后前往莫斯科。1907年他进入威尼斯学院学习。1908年,他与母亲和妹妹搬到米兰。在随后几年间,母亲和妹妹常常充当他的肖像画模特。他做过广告设计师和插图画家。1909年菲利普·托马索·马里内蒂发表《未来主义宣言》,并与波丘尼、卡洛·卡拉和路易吉·鲁索洛等人结识。他们和巴拉、塞沃里尼一起,共同起草了《未来主义画家宣言》,并于1910年2月11日在宣言上签字。两个月后,他们发表了《未来主义绘画技术宣言》(*Technische Manifest der futuristischen Malerei*),这份宣言主要由波丘尼执笔。1912年4月,波丘尼独立起草和签署了《未来主义雕塑宣言》(*Manifest der futuristischen Plastik*),1913至1914年又发表了《未来主义建筑宣言》(*Manifest der futuristischen Architektur*),后者遭到未来主义者的拒绝。在此期间,他参与了未来主义者举办的多次重要展览,其中包括1912年的巴黎展和1913年在柏林举办的“第一届德意志秋季沙龙展”。1915年他报名参军,和其他画家一起被编入自行车大队,1916

246

二十
世纪
西方
艺术
史·上卷

年7月派驻维罗纳前线,8月死于一次骑马事故。

在对奥伯利·比亚兹莱(Aubrey Beardsley)新艺术风格的插画作品进行仔细研究后,波丘尼创作了他的第一批印象主义绘画作品。描绘时间与运动,是未来主义者的主要诉求。1911年他在巴黎第一次接触到立体主义者的作品,成功领会了对物体进行解构的立体主义原则。1912年,他开始尝试雕塑创作,塑造了一系列杰出的、极具创新性的作品,其中包括《空间中连续性的独特形式》(*Forme uniche della continuità nello spazio*)和《一个瓶子在空间的发展》(*Sviluppo di una bottiglia nello spazio*)。他用石膏进行创作,直到去世以后,这些作品才被制作为若干铜塑作品。1914年他一度遭遇创作危机,之后重新回归具象的、印象主义的绘画技法。

在一系列宣言之外,波丘尼还发表了数十篇文章,最重要的著述当属《未来主义绘画雕塑》(*Pittura scultura futurista*, 米兰, 1914),在这本书中,他对自己的未来主义创作进行了概括性的总结。

主要作品:《街道的力量》(*Die Kräfte einer Straße*, 1911, 巴塞尔, 艺术博物馆);《街道涌入房子》(*Die Straße dringt ins Haus*, 1911, 汉诺威, 施普林格博物馆);《弹性》(*Elastizität*, 1912, 米兰, 里卡多·扎克收藏)。

247

康斯坦丁·布朗库西

1876年2月19日(罗马尼亚佩斯蒂萨尼)—1957年3月16日(巴黎)

康斯坦丁·布朗库西是罗马尼亚农民的儿子。1894至1898年在克拉约瓦工艺美术学校学习,1902年在布加勒斯特艺术学院学习雕塑。服完兵役之后,布朗库西离开罗马尼亚,经由布达佩斯、维也纳、慕尼黑、苏黎世、阿尔萨斯来到巴黎。在那里,他靠洗盘子、在罗马尼亚教堂做弥撒辅祭维持生活,直到1905年获得巴黎高等美术学院的奖学金。在参加了首次展出活动之后,奥古斯特·罗丹对他的作品赞赏有加,邀请他到自己的工作室工作。布朗库西进入罗丹工作室后不久,有意识地与罗丹的创作方法保持距离。在与

罗丹进行深入地讨论之后,他开始尝试直接用石头进行创作。完成于1907年的作品《吻》是布朗库西摒弃自然主义的第一件作品。1910年他在蒙帕纳斯墓地为塔尼亚·雅车夫斯卡亚(Tanja Rachewskaja)创作了大尺寸的墓碑。早在1908年,布朗库西就结识了亨利·马蒂斯、费尔南·莱热、亨利·卢梭(Henri Rousseau)、阿梅代奥·莫迪利里阿尼(Amedeo Modigliani)等人。1909年他第一次回到罗马尼亚,在那里出售了几件雕塑作品。也正是从这时起,他开始了与亚力山大·阿尔西品科的友谊。1912年,他结识了马塞尔·杜尚,他们的友谊持续了一生,杜尚主要负责布朗库西在美国展览的组织工作。在此期间,布朗库西的创作不断重复几个主题,例如《沉睡的缪斯》(*Schlummernde Muse*,首次创作于1906年)、《麦亚斯塔》(*Maiastra*)中鸟的造型(首次创作于1910年)、《无限的立柱》(首次创作于1918年)以及《鸟在空间》(首次创作于1923年)。在为罗马尼亚特尔古日乌市(Tirgu-Jiu)设计的纪念碑方案中,布朗库西实践了有关建筑与雕塑相互渗透的理念。1938年,他接受戈尔日全国妇女联赛(Frauenliga von Gorj)的委托,设计一座纪念碑。布朗库西曾在戈尔日度过一段童年时光。《面向人道主义与和平主义生活哲学的纪念碑》(*Mahnmal einer humanistisch und pazifistisch orientierten Lebensphilosophie*)由三个部分组成:《沉默的桌子》(*Der Tisch des Schweigens*)、《吻之门》(*Das Tor des Kusses*)和一尊30米高的《无限的立柱》。立柱依照木制模型在罗马尼亚用铁浇注,表面镀了一层金黄色的铜,后来改用深铜色的涂层。纪念碑落成典礼之后,布朗库西前往印度,原计划要为印多尔大君(Maharadscha von Indore)建造一座“救赎神庙”(Tempel der Befreiung),但是只做了一个模型。他途经埃及回到巴黎,1939年启程前往芝加哥,他希望把《无限的立柱》变成一座摩天大楼。这个项目令他魂牵梦萦,直至去世。他依靠几个朋友的帮助,在巴黎度过了战争岁月。1952年,他获得法国公民的身份。1955年纽约古根海姆博物馆为布朗库西举办了大型回顾展,使其最终跻身于国际知名艺术家的行列。布朗库西在遗嘱中把自己的工作室捐赠给法国政府。人们在巴黎蓬皮杜艺术中心前重建布朗库西工作室,展出其不同创作领域的代表作品。

二十世纪西方艺术史·上卷

布朗库西在创作上述主题时,尝试遵循材料的基本形状,在此基础上进行雕凿,使主题越来越清晰。材料的转换在创作过程中具有重要的意义,从木头经由石块再到铜材,不断地接近完美。他把前卫的西方艺术风格与故乡的民族艺术结合在一起。布朗库西对后世的雕塑家和建筑师具有重要的影响,例如阿尔瓦·阿尔托、汉斯·阿普、里查·塞拉(Richard Serra)以及极简主义艺术(Minimal-Art)的代表人物。

249 主要作品:《沉睡的缪斯》,多个版本,1906—1910;《吻》,1912;《金鸟》(*Der Goldvogel*, 1919);《鱼》(*Fisch*, 1926);《鸟在空间》(苏黎世,美术馆);《大鱼》(*Großer Fisch*, 曼海姆,美术馆)。文中提及的所有作品均有一个版本收藏在巴黎的蓬皮杜艺术中心。

乔治·布拉克

1882年5月13日(法国阿让特伊)—1963年8月31日(巴黎)

乔治·布拉克是一个粉刷匠的儿子,1890年举家迁往勒阿弗尔(Le Havre),布拉克在那里上中学,晚上在艺术学校学习。1899年,他开始室内装饰的学徒生活,1900年在巴黎继续学业,1901年结业。在勒阿弗尔服完兵役之后,1902年10月,布拉克重返巴黎,进入亨伯特学院(Académie Humbert)绘画班学习。他在卢浮宫研究古希腊和古埃及的雕塑,在卢森堡博物馆研究印象派的作品。1903年他在巴黎高等美术学院进行短期学习。结束在布列塔尼和诺曼底的暑期逗留后,他在巴黎租了一间画室。1905年,他在“独立沙龙展”上第一次看到野兽派的作品,1906年创作了他的第一批野兽派绘画。1907年他参加“独立沙龙展”,但是只展出了一批印象主义作品,受到收藏家的欢迎。同年,他参观了塞尚回顾展,并与毕加索相识,创作了第一批立体主义绘画作品,1908年这批作品在坎韦勒画廊展出。在接下来的几年间,他与毕加索紧密合作,对立体主义的进一步发展作出了重要贡献。1912年布拉克把拼贴技术引入艺术创作。同年他参加了在慕尼黑举办的第二届“蓝色骑士展”

以及科隆的“特殊联盟展”(Sonderbund),1913年参加了在纽约举办的“军械库展”。1914年布拉克应征入伍,1915年因为头部重伤接受开颅手术,直到1917年才能重拾画笔。战后,他一举成为知名画家。1922年举办的巴黎秋季沙龙展,专门为他设立了一个荣誉展厅。20世纪30年代,多座城市(巴塞尔、布鲁塞尔、芝加哥、华盛顿、旧金山)为其举办了大型回顾展。1940年德军占领巴黎后,他在比利牛斯山生活了几个月,于秋季重返巴黎。战后,各种荣誉纷至沓来。布拉克去世后,法国政府在巴黎为他举行了国葬,文化部长安德烈·马尔罗(André Malraux)致悼词。布拉克被葬在瓦朗日维尔(Varengeville)。

在印象主义和极为短暂的野兽派阶段之后,乔治·布拉克尝试发展立体主义的造型语汇,之后与毕加索合作,继续艺术探索之路。1918年以后,他逐渐失去立体主义的严谨,倾向于一种柔软而松弛的线条,直至生命终结。从1939年开始,布拉克也从事雕塑、陶瓷和石版创作,在20年代他还曾为几部芭蕾舞剧绘制布景。

主要作品:《弹曼陀铃的女人》(1910,慕尼黑,现代绘画馆);《梅花A的构图》(*Komposition mit Kreuz-As*, 1913,巴黎,现代艺术博物馆);《果碟与玻璃杯》(*Fruchtschale und Glas*, 1912,私人收藏);《画室8》(*Artelier VIII*, 1952—1955,私人收藏)。

萨尔瓦多·达利

1904年5月11日(西班牙菲格拉斯)—1989年1月23日(西班牙菲格拉斯)

在故乡菲格拉斯(Figueras),达利从1916年开始学习素描,1919年参加第一次展出活动,1922年中学毕业,并通过了马德里皇家美术学院的人学考试。他与路易·布努埃尔和费德里戈·加西亚·洛尔卡(Federico García Lorca)成为好朋友。1923年,他由于行为不当被迫休学一年,1926年最终被开除学籍。早在1925年他就在巴塞罗那的一家画廊举办了第一次个展。

1926年他首次去巴黎游历,1928年再度造访巴黎,在那里结识了毕加索和安德烈·布勒东。一年之后,他移居巴黎。胡安·米罗介绍他加入一个超现实主义者的团体,他和布努埃尔一起拍摄了电影《一条安达鲁狗》和《黄金时代》。1929年的夏天,他在卡达克斯(Cadaqués)小住作画,朋友们常去探访他,其中包括诗人保罗和卡拉·艾吕雅。达利爱上了卡拉,以其为模特创作了许多作品,1934年两人结婚。1930年,达利在卡达克斯的里加特港(Port Lligat)买了一处渔民居住的小房子。1934年,达利前往美国,为其作品开辟新的市场,他在纽约举办的展览非常成功。1937年他在意大利游历,1938年在伦敦拜访了西格蒙德·弗洛伊德。弗洛伊德的心理分析对达利的创作具有重要的影响。1939年第二次美国之行之后,达利回到欧洲,但只停留了很短的时间。1940年达利移民美国,在那里他不仅是画家,还是插图画家、广告设计师、布景画家、时装和首饰设计师。他再次涉足电影创作,为希区柯克的电影《意乱情迷》(*Spellbound*)设计布景和道具。他向往上流社会,热衷于推销自己,安德烈·布勒东称之为“美元饥渴”(Avida Dollars)。

1948年达利回到欧洲,在里加特港定居。他皈依天主教,用心经营自己的知名度,1949年获得教皇庇护十二世(Pius XII)的接见,1956年获得佛朗哥将军的接见。1958年,达利和卡拉举办天主教婚礼,一年之后,他获得教皇若望二十三世(Johannes XXIII)的接见。1974年,位于菲格拉斯的达利博物馆举行落成典礼。1978年,巴黎高等美术学院接纳达利为荣誉院士;1982年西班牙国王授予其贵族头衔。他把遗产捐赠给西班牙王国和加泰罗尼亚自治区。

达利与毕加索同属于20世纪最著名的画家,他深知这一点,也很善于表现自己。他的超现实主义绘画常常以自己的经历为素材。他的传记,以及他与早逝母亲和专制父亲的关系,对理解他的梦境作品至关重要。他在这些作品中展现了他对弗洛伊德心理分析的认识。特别是在超现实主义阶段(始自1929年)的早期作品中,他成功地把个人的经验与普遍性联系在一起。达利崇尚古代绘画大师的绘画技法,并将其用于描述他的梦境世界。但是达利也是有争议的。达利曾经是无政府主义者,1934年转向纳粹和法西斯主义思想,1938年开始为佛朗哥的独裁统治辩护。1939年布勒东把他排除在超现实主义团体之

外。此外,艺术史面对的另一难题是众多有关达利作品的赝品,特别是版画作品,还有一点至今尚未澄清:达利在何种程度上参与了这种造假行为。

主要作品:《伟大的自慰》(1929,马德里,雷纳·索非亚国家艺术博物馆);《记忆的坚持》(*Die Beständigkeit der Erinnerung*, 1931,纽约,现代艺术博物馆);《燃烧的长颈鹿》(*Brennende Giraffe*, 1935,巴塞尔,艺术博物馆);《熟豆子的软结构——内战的预感》(*Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen - Vorahnung des Bürgerkriegs*, 1936,费城,艺术博物馆);《圣安东尼的诱惑》(*Die Versuchung des hl. Antonius*, 1946,布鲁塞尔,皇家美术馆)。

罗伯特·德劳内

1885年4月12日(巴黎)—1941年10月25日(法国蒙彼利埃)

索尼娅·德劳内-特克

1885年11月14日(乌克兰格拉迪斯克)—1979年12月5日(巴黎)

父母离异之后,罗伯特·德劳内由叔父抚养成人;索尼娅·特克 1890 年被一个富有的叔父领养,在圣彼得堡长大。1902 年罗伯特离开学校,开始布景画师的学徒生活,一年之后,他在布列塔尼独立创作了第一批模仿印象派的作品。1903 年,索尼娅进入德国卡尔斯鲁厄艺术学院学习。1905 年,她受到迈耶-格雷夫(Meier-Graefe)《现代艺术发展史》(*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*)一书的启发,来到巴黎。1908 年她在巴黎与德国艺术商人威廉·伍德(Wilhelm Uhde)结婚。伍德收藏的野兽派作品对她的绘画创作产生了巨大的影响,她的风格同时受到“桥社”等德国表现主义画家的影响。在此期间,罗伯特研究塞尚的作品,与让·梅青格尔和纪尧姆·阿波利奈尔结识,学习化学家米歇尔-尤金·谢勒弗尔(Michel-Eugène Chevreul)于 1839 年出版的色彩理论。1909 年罗伯特和索尼娅经由伍德介绍认识,一年后结婚。二人从此开始密切的合作,人们至今无从知晓,是谁最先尝试有关

色彩的纯绘画,虽然人们通常认为是罗伯特开创了这一风格。罗伯特参加了在慕尼黑举办的第一届“蓝色骑士展”,之后二人一同参加了“第一届德国秋季沙龙”(Erster Deutscher Herbstsalon),1913年1月罗伯特在“狂飙”画廊举办了第一次个展。1914年夏,慑于战争的威力,德劳内夫妇带着1911年出生的儿子查理(Charles)来到西班牙。俄国革命之后,索尼娅的年金被取消。在接下来的七年间,他们旅居葡萄牙和西班牙,依靠索尼娅在战前就已开始经营的服装和首饰设计维持生计。1921年德劳内一家回到巴黎,索尼娅的主业是时装设计师,罗伯特创作了数十件肖像作品和有关埃菲尔铁塔的系列作品,直到1930年才重新回归抽象绘画。他们二人加入艺术团体“抽象创作社”,负责1937年巴黎世界博览会两个展馆的装饰工作。此后,他们多次参加大型展览,作品被著名博物馆收藏。德军入侵法国后,德劳内一家移居法国南部小城穆然(Mougins),汉斯·阿普和索菲·托伊贝尔-阿普、阿尔贝托·马涅利(Alberto Magnelli)和他的妻子当时也住在那里。罗伯特因罹患癌症,1941年在蒙彼利埃的医院去世。直到战争结束,索尼娅与阿普夫妇、马涅利夫妇住在一起,依靠石版画和小幅水粉画艰难度日。1945年,索尼娅回到巴黎,积极运作,以免丈夫的作品被人们遗忘。她组织了许多展览,并且重拾画笔,恢复昔日设计师的身份。1975年她获得法国荣誉军团勋章。去世之前,她把手稿、素描和印刷品捐赠给巴黎国家图书馆,由馆方负责管理自己的遗产。

罗伯特和索尼娅一起脱离野兽派,超越立体主义,开创了同时性绘画,阿波利奈尔将其命名为奥菲斯主义。在抽象艺术领域,他们二人同为色彩叙事的先行者,特别是索尼娅,她尝试把艺术融入生活,用艺术改造日常环境。

255 罗伯特·德劳内的主要作品:《红色的塔》(*Der rote Turm*, 1911,纽约,古根海姆博物馆);《圆形,太阳2号》(*Kreisformen, Sonne Nr. 2*, 1912—1913,巴黎,现代艺术博物馆)。

索尼娅·德劳内的主要作品:《布里埃舞厅》(*Le bal bullier*, 1913, 现代艺术博物馆);《布莱斯·桑德拉尔的诗作:横贯西伯利亚的快车和来自法国的小约翰娜》(*Prosa des Transsibirien-Express und der kleinen Johanna aus Frankreich*, von Blaise Cendrars, 1913, 巴黎, 德劳内藏品)。

奥托·迪克斯

1891年12月2日(德国格拉-翁特姆豪斯)—1969年7月25日(德国辛根)

奥托·迪克斯是工人弗兰茨·迪克斯(Franz Dix)的儿子,在四个兄弟姐妹中排行老大。1906年,他在格拉(Gera)一个装饰画家的工作室学习,后来在珀斯内克(Pößneck)结束学徒生活。1910年秋,他获得奖学金,进入德累斯顿工艺美术学校学习。1914年,迪克斯报名参军,先后在法国和俄国的前线作战。在此期间,他创作了大约500幅素描作品,对战争进行了纪录。1918年战争结束后,迪克斯回到故乡格拉。1919年2月进入德累斯顿艺术学院学习,成为德累斯顿分离派艺术团体的创始会员。1920年,他结识乔治·格罗兹,参加了第一届国际达达展。1921年他来到杜塞尔多夫,在那里结识了艺术品商人约翰娜·爱(Johanna Ey)和卡尔·尼伦多夫(Karl Nierendorf),以及医生汉斯·科赫(Hans Koch)和他的妻子玛塔(Martha)。1922年迪克斯转学到杜塞尔多夫艺术学院,1923年与玛塔结婚。创作于1921年的作品《镜前女孩》(*Mädchen vor dem Spiegel*, 毁于战争)因“有伤风化”而引起诉讼,1923年,法院宣布迪克斯无罪。同年,迪克斯完成油画作品《战壕》(*Schützengraben*),再度引起轩然大波。科隆瓦拉尔夫·理查茨博物馆(Wallraf-Richartz-Museum)购买了这件作品,但是由于持续的抗议,最后不得不撤销购买行动。不久,德累斯顿城市艺术收藏接受了这幅作品,但是作品在展出时必须置于帷幔之后。这幅油画后来入选“堕落艺术展”,分别于1933和1937年在德累斯顿和慕尼黑展出。这幅作品虽然没有在1939年的销毁行动中被烧掉,但从此下落不明。1924年迪克斯委托艺术收藏家尼伦多夫出版画夹作品《战争》(*Der Krieg*)。迪克斯学习古代绘画大师的透明涂层技法,疏离具有表现力的

二十世纪西方艺术史·上卷

真实主义,创作了一批可以被归类为新客观性的作品。在这些作品中,他对魏玛共和国的双重性提出质疑。1925年,迪克斯一家移居柏林。尼伦多夫帮助他在柏林和慕尼黑举办了一系列个展,使他的知名度获得迅速提升,1927年,迪克斯获得德累斯顿艺术学院的教职。此后,他的经济状况日益好转。作为成功的画家和教师,他创作颇丰,作品参加了众多展览,1931年他当选为普鲁士艺术学院的院士。1933年4月,迪克斯和保罗·克利等人被普鲁士艺术学院开除公职,5月被除名。迪克斯和家人搬到辛根附近的兰德克宫(Schloss Randegg),这是汉斯·科赫的一处房产。迪克斯在那里潜心创作风景画(《雪中的犹太人墓地》[*Judenfriedhof im Schnee*]),但是不无政治意味。1935年柏林的尼伦多夫画廊为迪克斯举办了最后一次展览。1937年,公共收藏的260幅迪克斯作品被没收,其中几幅作品曾在慕尼黑“堕落艺术展”上出现,罪名是“破坏防御”。迪克斯和他的五口之家在博登湖一带逃亡,从1936年开始住在黑门霍芬(Hemmenhofen)的一幢住宅里。这一时期,迪克斯主要创作风景画,有时也触及宗教题材,其中的象征意义总是具有时代内涵。朋友们通过买画的方式向他提供帮助。1945年迪克斯被编入人民冲锋队,不久被法军俘虏,但是可以继续从事创作。1946年,他回到黑门霍芬。1947年他访问了被战火洗劫的德累斯顿,直到1966年,他每年都会去那里进行短期工作。德累斯顿、柏林和杜塞尔多夫的艺术学院先后聘请他为教授,迪克斯一一回绝。战后,迪克斯承载了东西德对艺术的不同理解。他的写实主义作品在联邦德国遭到摒弃,民主德国却因此授予其荣誉,但是避而不谈其中的创作意图。1947年在格拉市举办的一次展览中,主办方计划展出迪克斯的作品,从而对其进行“讨论”,好像多年以来,在德国人们一直热衷于倾听人民对艺术作品的评判。迪克斯拒绝这一做法。尽管如此,迪克斯还是尽享尊荣:东德出版了有关迪克斯的重要论著;他既是西柏林艺术学院的院士(1955),也是东柏林艺术学院的院士(1956)。战后,他的首个大型个展在东柏林举行。60年代,两个德国给予他更多的荣誉。75岁生日时,迪克斯同时在汉堡和德累斯顿两地获奖,出生地格拉市授予他荣誉市民的称号。1969年,迪克斯因中风在辛根一家医院病逝。

奥托·迪克斯是 20 世纪德国最为著名的艺术家之一。第一次世界大战之前,他主要运用表现主义和立体未来主义的手法进行创作,之后经由达达,走向一种极端的、粗暴的真实主义。20 年代,他借助透明涂层的技法,突然转向一种安静的新客观性。1933 年退隐之后,他倾向于隐喻的创作手法;在战后的创作中,他借助直接画法,追求富有表现力的比喻。他的作品反映了 20 世纪的几个重要转折期,但是没有抽象技法的介入。直到晚年,迪克斯始终拒绝抽象绘画,并且对其提出尖锐的批评。

主要作品:《大城市》(*Großstadt*,三联画,1927—1928,斯图加特,市立美术馆);《战争》(*Der Krieg*,三联画,1929—1932,德累斯顿,绘画馆);《七宗罪》(*Die Sieben Todsünden*, 1933,卡尔斯鲁厄,美术馆);《弗兰德》(*Flandern*, 1934—1936,柏林,国家美术馆)。

马塞尔·杜尚

1887 年 7 月 28 日(法国布兰维尔)—1968 年 10 月 2 日(塞纳河畔讷伊)

马塞尔·杜尚是公证师之子,在家中排行第三。六个兄弟姐妹中,有四人走上了艺术创作之路。加斯东·杜尚(Gaston Duchamp),后来更为雅克·维隆(Jacques Villon),是一名画家;雷蒙·杜尚(Raymond Duchamp),也就是杜尚-维隆(Duchamp-Villon),是一名雕塑家;苏珊·杜尚(Suzanne Duchamp)是一名画家,她的第二任丈夫让·克罗蒂(Jean Crotti)是马塞尔·杜尚的朋友,也是一位画家。

杜尚在青少年时代开始学习绘画和素描,1904 年跟随两个兄弟来到巴黎,进入朱里安学院(Académie Julian)学习。他的早期创作受到塞尚、野兽派和立体主义画派的影响。1912 年他创作了《下楼的裸女 2 号》(*Akt eine Treppe herabsteigend Nr. 2*)。在这件作品中,他把立体主义对形体的分解与未来主义对运动的表述结合在一起。立体主义者主办的“独立沙龙展”拒绝展出这幅作品,他们认为作品的题目本身就是一种挑衅。1913 年这幅作品

二十世纪西方艺术史·上卷

参加纽约“军械库展”，引起轰动。此后，杜尚成为一名图书管理员，不久前往慕尼黑，在那里与世隔绝地生活了半年，记录了有关作品《大玻璃》的最初构想。1915年，他来到纽约，在那里结识了沃尔特·阿伦斯贝格。阿伦斯贝格后来收藏了大量的杜尚作品。杜尚在纽约与凯瑟琳·德莱尔建立了初步的联系，与曼·雷一起组建了“匿名社”。在此期间，杜尚开始创作《大玻璃》。

259 他通过教授法语课维持简朴的生活。他在工作室里收集了第一批“现成品”（Ready-mades），但是只展出了一次，并没有引起人们的关注。直到1917年，现成品《泉》掀起一场风波。1918年，他为凯瑟琳·德莱尔的图书馆创作了一幅画布作品《Tu m》^①，之后前往布宜诺斯艾利斯，在那里停留了很长一段时间，主要是下棋。1919年，杜尚回到巴黎，不久又去往纽约，在那里继续创作《大玻璃》，1923年中断创作（这件作品在美国国内运输时遭到损坏，杜尚费力地对其进行修补，最终宣布这件带有裂隙的作品创作完成），回到欧洲。在那里，他与老朋友曼·雷和亨利·罗氏（Henri Roché）恢复了联系，结识了布朗库西，开始了与玛丽·雷诺兹（Mary Reynolds，在文献中常常被称作杜尚夫人，她容忍了杜尚与莱迪·萨拉青-勒瓦索尔[Lydie Sarazin-Levasor]的短暂婚姻以及和他人的浪漫史）的长期情侣关系。杜尚重返纽约后，受凯瑟琳·德莱尔之托，修复《大玻璃》。他在纽约组织艺术品拍卖会（不是为了自己的作品），痴迷于象棋。1934年他出版《绿盒子》，发表有关作品《大玻璃》的笔记，刊发作品破损前的图片以及前期的草图。1941年，他制作了《箱子里的盒子》（*Schachtel im Koffer*），以袖珍博物馆的形式，展出重要作品的复制品。佩吉·古根海姆（Peggy Guggenheim）将这些作品带到纽约。经由沃尔特·阿伦斯贝格和凯瑟琳·德莱尔的居间协调，杜尚于1942年再次来到纽约，在那里定居直至生命终结。在此期间，他与外交官夫人玛利亚·马丁斯（Maria Martins）发生了一段短暂而热烈的罗曼史，这位女士对杜尚的后期创作具有重要的影响。1950年玛丽·雷诺兹逝世（杜尚陪她在巴黎度过了最后的日子），1951年杜尚结识了亨利·马蒂斯的前儿媳阿莱希娜（Alexina），二人在

260

^① 按照杜尚本人的解释，Tu m作为题目没有意义，可以在“Tu m”之后加上任何字母，只要用元音开头就行（卡巴内，《杜尚访谈录》，广西师范大学出版社，2001年，第59页）。——译注

1954 年结婚。他们在塞纳河畔的讷伊拥有一间住所,往返于欧洲和美国之间。当时,杜尚正在创作他的最后一件作品《鉴于: 1. 瀑布, 2. 煤气照明》(*Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946—1966),关于这件作品有一张预先设计的草图(1947),杜尚把它献给了玛利亚·马丁斯,在他死后人们才知道这件事。20 世纪五六十年代,杜尚声名远播,人们为他举办了多次个展,阿图罗·施瓦茨编辑出版了杜尚的现成品。杜尚应邀赴各地演讲,参加各种公开讨论会。沃尔特·阿伦斯贝格收藏的杜尚作品,以及凯瑟琳·德莱尔收藏的《大玻璃》,如何在费城艺术博物馆正确摆放,是杜尚最为关注的事情。杜尚在位于塞纳河畔讷伊的住所逝世,在鲁昂(Rouen)下葬,他的父母和兄弟姐妹也都葬在那里。他为自己撰写了墓志铭:“留下的总是他人,会死之人。”

马塞尔·杜尚的作品一目了然,但是很难对其进行风格流派的归类。今天他被视为 20 世纪最杰出的艺术家之一,关于他的作品,有多少解读,就有多少种意见。美国女艺术家朗达·罗兰·希勒为我们提供了一个最好的例子,她在互联网(www.toutfait.com)上利用计算机模拟对现成品进行新的诠释。

主要作品:《下楼的裸女 2 号》,(1912,费城,艺术博物馆);《大玻璃》又名 261
《新娘被她的单身汉们剥光了》(1913—1923,费城,艺术博物馆);《Tu m'》,
(1918,康涅狄格州纽黑文,耶鲁大学美术馆);《鉴于: 1. 瀑布, 2. 煤气照明》
(1946—1966,费城,艺术博物馆)。

马克斯·恩斯特

1891 年 4 月 2 日(科隆附近的布吕尔)—1976 年 4 月 1 日(巴黎)

马克斯·恩斯特是家中的长子。他的父亲是一名聋哑教师,业余时间喜欢绘画。1909 至 1914 年,恩斯特在波恩大学学习古代语言学、哲学、心理学和艺术史,读书期间开始绘画创作,1911 年结识奥古斯特·马克。1913 年,罗伯特·德劳内和纪尧姆·阿波利奈尔到波恩拜访马克,恩斯特经由马克介

绍与他们相识。1914年恩斯特在科隆的一家画廊结识了汉斯·阿普,从此开始持续一生的友谊。1914年,恩斯特应征入伍(非自愿报名),1916年休假期间在柏林“狂飙”画廊展出作品,期间结识了乔治·格罗兹和约翰·哈特菲尔德。1918年他回到科隆,第一次结婚。1919年,他与友人约翰内斯·特奥多尔·巴尔盖德(也就是阿尔弗雷德·格林瓦尔德),以及来自苏黎世的汉斯·阿普创立了科隆达达。除了参加在科隆的活动,他还参加了在柏林举办的“国际达达展”。早在1921年,恩斯特就在巴黎举办了第一次个展。同年,他在蒂罗尔与汉斯·阿普、索菲·托伊贝尔、安德烈·布勒东和特立斯坦·查拉会面;秋天,他在科隆结识了保罗·艾吕雅。1922年,恩斯特移居巴黎,住在艾吕雅夫妇家,靠打零工维持生计。《友人聚会》是这一时期创作的作品。1924年,杜塞尔多夫的艺术品商人约翰娜·爱购买了恩斯特的几幅画作,他用这笔钱去印度支那游历了几个月,之后回到巴黎,成为以布勒东为核心的超现实主义艺术团体的成员。他一直靠临时工作维持生计,直到1925年,他与雅克·维奥(Jacques Viot)的画廊签订了创作购买合同,得以全身心地投入绘画创作。维奥也是胡安·米罗和汉斯·阿普的代理人。三人组合在1954年举办的威尼斯双年展上荣获大奖。同年(1925),受到布勒东寓所木地板的启发,恩斯特开创了擦印技法。1926年,他在印制版画集《自然史》(*Histoire Naturelle*)时使用了这一方法。1929年他出版了第一本拼贴小说《100个头的女人》(*La femme 100 têtes*),1930年在布努埃尔执导的电影《黄金时代》(*L'âge d'or*)中扮演了一个小角色,创作了有关劳普劳普鸟(Loplop)的第一批作品。1934年,他为苏黎世超现实主义展的画册撰写了前言,题为《什么是超现实主义》^①。他在瑞士访问了阿尔贝托·贾科梅蒂(Alberto Giacometti),之后开始创作第一批雕塑作品。1937年,他结识了女画家利奥诺拉·卡林顿(Leonora Carrington,此时他已两度离婚),和她一起移居法国南部的阿尔代什省(Ardèche)。1938年他退出超现实主义者团体,因为布勒东把恩斯特的的好友保罗·艾吕雅排斥在外。1939年他被法国政府羁押,艾吕雅为他辩护,

^① 参见:本书第三章《材料》,第26节。

使其获释。1940年他被盖世太保逮捕,最后成功出逃。在此期间,利奥诺拉·卡林顿卖掉了他们的共同居所,逃亡到马德里,因为精神崩溃被精神病院收容。马克斯·恩斯特在朋友们的帮助下移民美国。佩吉·古根海姆为他的流亡提供了经济支持。1941年,恩斯特与古根海姆结婚。1942年,恩斯特在古根海姆的沙龙里结识了女画家多萝西·坦宁。1946年,他与坦宁移居亚利桑那州的赛多纳(Sedona),并在那里购置了一块土地,自己建造了一幢房屋。同年,他们在贝弗利山(Beverly Hills)结婚。曼·雷和他的女友朱丽叶(Juliet)临时起意,和他们一起举行了艺术家的婚礼。在赛多纳,恩斯特创作了群雕《摩羯座》(Capricorne)。

1950年,恩斯特在战后第一次回到欧洲。1951年,故乡布吕尔为他举办了回顾展。1953年他再次移居巴黎,1954年在威尼斯双年展上荣获绘画大奖(汉斯·阿普获得雕塑大奖,胡安·米罗获得版画大奖)。从1955年开始,他和多萝西·坦宁住在图赖讷(Touraine),但是一直保留着在赛多纳的住所。1964年他们移居法国南部。在此期间,他获得多项荣誉,1975年纽约古根海姆博物馆为他举办了大型回顾展,之后他的作品在巴黎大皇宫展出,两卷本画册也于同年出版。一年之后,在85岁生日的前夜,马克斯·恩斯特逝世。

马克斯·恩斯特在达达阶段的创作,最初受到莱茵表现主义和罗伯特·德劳内的影响,此外还受到乔治·德·基里科形而上绘画的影响。他的超现实主义语汇源自半自动图像激发的灵感,拼贴、擦印、刷擦、贴花等技法在其中扮演了重要的角色。恩斯特使用这些造型语汇,描绘神话、性欲、本能和禁忌等领域中存在的无意识的能量,在创作中具体运用何种技法,则是听由偶然因素的引导,依循材料的结构(木头、陈面包等),再用画笔进行修改。他游走于具象绘画、抽象绘画和雕塑创作之间,常常为自己的文字创作拼贴和插图。与好友杜尚类似,恩斯特是一个世界主义者,青年时代离开故乡,在法国和美国找到了家的感觉。但是与杜尚相反,恩斯特身后留下了数量巨大且富于变化的作品,人们很难确定恩斯特的创作重心。唯一可以确定的是,弗洛伊德的《梦的解析》激发了恩斯特的创作灵感,他在1919年就阅读了这本著作。但是,他的实践方式与萨尔瓦多·达利完全不同。

二十世纪西方艺术史·上卷

主要作品：油画：《圣母在三个证人面前惩戒小耶稣：安德烈·布勒东、保罗·艾吕雅和画家》（*Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Eluard und dem Maler*, 1926, 科隆, 路德维希博物馆）；《家天使》（*Der Hausengel*, 1937, 私人收藏）；《雨后欧洲Ⅱ》（*Europa nach dem Regen II*, 1940—1942, 康涅狄格州哈特福德, 沃兹沃思学会）。雕塑：《摩羯座》（1948年, 曼海姆, 市立美术馆）。

沃尔特·格罗皮乌斯

1883年5月18日(柏林)—1969年7月5日(波士顿)

格罗皮乌斯1903年进入慕尼黑建筑技术高等学校学习,1905年转学到柏林,1907年毕业,1908至1910年在彼得·贝伦斯的建筑事务所工作。之后他成立了自己的事务所,1925年之前阿道夫·梅耶也在那里工作。法古斯工厂是格罗皮乌斯事务所承担的第一个大型项目。1914年,格罗皮乌斯和梅耶参加了在科隆举办的“制造联盟展”,他们设计的工厂模型体现了对现代工业建筑的基本构想。1915年,魏玛工艺美术学校的校长亨利·范德维德(Henry van de Velde)建议格罗皮乌斯作为他的继任者。与此同时,魏玛艺术学校的校长弗里茨·麦肯森(Fritz Mackensen)计划把一个建筑班并入艺术学校,由格罗皮乌斯主持。格罗皮乌斯在前线作战时,撰写了《关于成立为工商业和手工业提供艺术咨询的教学机构的建议》(*Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk*),并于1916年寄给萨克森政府的相关机构。尽管相关部门采取拒绝的姿态,但是格罗皮乌斯并没有放弃,1919年他与萨克森临时政府达成一项协议,成立“魏玛国立建筑学校”(包豪斯)。格罗皮乌斯在《包豪斯宣言》^①中阐明了新学校的办学宗旨和纲领,并向德国全国发布。他担任包豪斯校长直至1928年,同时负责指导学校的细木工作坊。1925至1926年间包豪

① 参见：本书第三章《材料》，第5节。

斯迁往德绍市,格罗皮乌斯设计了包豪斯的新校舍。1928年之后,他恢复自由建筑师的身份,在柏林工作,其间发表了许多有关新建筑和包豪斯的演讲。1934年格罗皮乌斯移居伦敦,在那里与迈克斯韦·弗莱(Maxwell Fry)共同开办了建筑事务所,直到哈佛大学设计学院聘请他担任教授。从那以后,他一直在美国生活。1938年他在美国组织了一个有关包豪斯的大型展览,与同样来到美国的马塞尔·布罗伊尔共同开办了一个建筑事务所。20世纪50年代,他承揽了许多来自联邦德国的建筑项目。1957年他在柏林汉莎区为国际建筑博览会设计了一个住宅区。1964至1965年,他为包豪斯档案馆设计了建筑方案,原计划在达姆施塔特建馆,但是亚力山大·茨维亚诺维奇(Alexander Cvijanovic)在原方案上做了一些调整,档案馆于1976至1979年间在柏林建成。

格罗皮乌斯有关积木建筑原则的理念,在德绍市的包豪斯建筑中得到了卓越的体现。从1926年开始,他致力于解决普通居民住宅建筑的问题,先后为德绍市特滕区、卡尔斯鲁厄市达姆斯托克区和柏林西门子城设计了住宅区。他借助建筑材料的标准化、分类化和工业化,建造符合普通民众经济承受能力的合理住宅,拒绝装饰等美学造型语汇和其他不必要的花费。但是在后期的美国项目中,他不再恪守这些原则。1941年他在宾州新肯辛顿市为铝厂设计住宅区时,加入了地方的传统因素。除了建筑设计本身,格罗皮乌斯的理论对于20世纪建筑的发展也具有重要的指导意义。在他看来,新型的建筑技术和建筑材料不仅使居者有其屋,还可以使人们从非创造性的劳动中

266

主要作品:法古斯工厂(莱纳河边的阿尔弗雷德市,1911—1925);《全景剧院》(*Totaltheater*,设计方案,1927,与欧文·皮斯卡特(Erwin Piscator)合作);美国驻雅典大使馆(1957—1961)。

乔治·格罗兹

1893年7月26日(柏林)—1959年7月6日(柏林)

乔治·格罗兹原名格奥尔格·艾伦菲尔德·格罗斯(Georg Ehrenfried Gross),在柏林和波美拉尼亚(Pommern)长大,很早就开始学习绘画。1907年他学习了初级素描,1908年开始临摹杂志上的作品。由于行为不当,他被学校开除,在素描老师的指导下,准备德累斯顿艺术学院的入学考试。1909至1911年,格罗兹通过考试,进入艺术学院学习。1912至1917年,他获得国家奖学金,进入柏林工艺美术学校,成为埃米尔·奥尔利克(Emil Orlik)的学生。他在柏林自学油画技法,创作了第一批油画。1914至1915年,他应征入伍,但很快因不够资格而被遣返。之后他在柏林继续学习,1916年正式改名为乔治·格罗兹。他创作了第一批作品,其中包括《大都会》(*Metropolis*)和《献给奥斯卡·帕尼扎》(*Widmung an Oskar Panizza*, 1918)。在售出第一批作品后,格罗兹与慕尼黑的汉斯·戈尔茨(Hans Goltz)画廊签订了创作购买合同(1922年戈尔茨废止了这一合同)。格罗兹于1919年加入德国共产党,267 1920年结婚,与约翰·哈特菲尔德和拉乌尔·豪斯曼一起组织了“第一届国际达达展”。除了创作油画和插图,格罗兹还与哈特菲尔德合作,为柏林科洛尼亚(Colonia)电影公司制作动画片。1922年格罗兹远赴俄国,在那里获得列宁的接见,并与托洛茨基会晤。他对独裁政权的怀疑在俄国得到证实,1923年他宣布退出德国共产党。但是他与党内同志一直保持着联系,继续参加工人集会,为讽刺性的共产主义工人报《铁锤》(*Der Knüppel*)撰写文章。1923年,马利克(Malik)出版社出版画夹作品《瞧!这个人》(*Ecce Homo*),其中多幅图片被没收;1924年,格罗兹和威兰德·赫兹菲尔德(Wieland Hertzfelde)被判处缴纳罚金。1924年,格罗兹访问巴黎,11月在那里举办了第一次个展。曼海姆美术馆收藏了格罗兹的作品《大都会》,一年之后又收藏了他的作品《作家马克斯·赫尔曼-奈斯的肖像》(*Porträt des Schriftstellers Max Hermann-Neisse*),这件作品曾在“新客观性”展上展出(1937年被没收,1951

年归还)。1926年,格罗兹为《辛普利丘》(*Simplizissimus*)杂志绘制插图,创作了著名作品《社会的栋梁》。1927年,普鲁士艺术学院展出了格罗兹创作的16件作品。他为弗里德里希·泽尔尼克(Friedrich Zelnik)拍摄的电影《织工》(*Die Weber*)制作布景、面具和字幕,电影根据格哈德·豪普特曼(Gerhard Hauptmann)的剧本改编而成。之后,他在法国南部生活了六个月,主要创作风景和静物。这一时期,格罗兹带有政治色彩的真实主义逐渐被魔幻现实主义所取代。1928年,马利克出版社出版画夹作品《好兵帅克》(*Schweijk*),格罗兹和威兰德·赫兹菲尔德因“亵渎上帝”再次被告上法庭。第一次庭审以有罪宣判告终,格罗兹宣布退出基督教会(经过五次上诉,1931年法庭最终判决其无罪)。在接下来的几年间,格罗兹的几件作品获得多个奖项。他参与布景设计,1932年应邀赴纽约开办暑期课程,10月回到柏林,很快又于次年1月12日离开德国。对于未来可能发生的事情,他已有所预感。1933年3月8日,格罗兹被取消德国国籍;10月,他的家人也失去了德国国籍。后来,他在纽约开办了一所绘画学校,并继续开办暑期课程,经由以色列·本·诺伊曼(I. B. Neumann)的介绍得以展出自己的作品,同时静观德国的时局变化。他与制面工厂主埃里希·科恩(Erich Cohn)成为好朋友,科恩是格罗兹作品的收藏者和赞助者。尽管自身经济困难,格罗兹还是对逃离欧洲的艺术家的援手,其中包括理查德·胡森贝克等达达时期的老朋友。1941年,纽约大都会博物馆为格罗兹举办了大型回顾展。1946年,他陷入严重的危机。尽管跻身美国最知名的画家(他在1938年成为美国公民)之列,格罗兹的作品依然难以出售。1949年,他不得不重操旧业,从事其所厌恶的教学工作。1951年他第一次回到欧洲,之后不断赴欧洲旅行。1959年,他决定回到柏林生活。6月15日,他和妻子搬入柏林的一处公寓。7月3日,在一夜豪饮之后,格罗兹死于心力衰竭。

格罗兹的早期速写作品常常带有漫画的色彩,之后他尝试运用表现主义、未来主义和拼贴等造型手段,对社会现实进行批判。达达时期,他的创作受到无意义的行为艺术(Nonsense-Aktionen)的影响,尝试运用形而上绘画的技法,描绘大众社会(Massengesellschaft)与个性的泯灭。在真实主义的创作阶段,他一方面继续对社会进行尖锐的批判,另一方面创作未经美化的肖像作品。他在美国的创作

二十
世纪
西方
艺术
史·上
卷

失去了锋芒,在风格上也脱离了真实主义,向后倒退,回归到表现主义。

主要作品:《大都会》(1916—1917,马德里,提森-博内米萨收藏基金会);《社会的栋梁》(1926,柏林,国家美术馆);《地狱之渊》(*The Pit*, 1946,堪萨斯州威奇托,艺术博物馆)。

汉娜·赫希

1889年11月1日(德国哥达)—1978年5月31日(柏林)

汉娜·赫希原名约翰娜·赫希(Johanne Höch),1912年进入柏林工艺美术学院学习,观看了在柏林“狂飙”画廊举办的“未来主义展”,1914年又在科隆参观了“制造联盟展”。她在哥达市的红十字会工作了一段时间,1915年回到柏林,进入埃米尔·奥尔利克的版画班学习,在那里结识了拉乌尔·豪斯曼,他们在一起生活了七年。1916至1926年,她为乌尔施泰因出版社(Ullstein Verlag)设计插图。战争使她成为坚定的和平主义者。她是柏林达达团体的成员,对照片蒙太奇的发展起到了重要的作用。究竟谁是照片蒙太奇的开创者,拉乌尔·豪斯曼、理查德·胡森贝克和约翰·哈特菲尔德为此争论不休。汉娜·赫希却置身事外,虽然她可以提出同样的诉求。在与拉乌尔·豪斯曼分手之后,1923年汉娜·赫希为库尔特·施威特斯的梅茨建筑设计了两个洞穴。1924年她在巴黎游历时,与荷兰的风格派建立了联系。她与施威特斯、特奥·凡·杜斯堡、汉斯·阿普及其妻子索菲·托伊贝尔-阿普结下了深厚的友谊。从1926年开始,她与荷兰作家悌尔·布鲁格曼(Til Brugman)住在海牙,成为艺术家团体“独立”(Onafhankelyken)的成员,并在270 他们的帮助下在荷兰举办了多个展览。1930年,她和布鲁格曼一起回到柏林,参加了几次国际性展览(1932和1933年在布鲁塞尔举办的摄影与电影国际展览会)。1932年,赫希原计划在德绍市的包豪斯举办个展,但是由于学校关闭而不得不放弃。1933年赫希留在柏林,1935年与布鲁格曼分手,1939年搬到柏林北部的赫利根湖(Heiligensee),住在旧机场看门人的小屋里。在这种孤

独的状态下,她把自己和达达朋友的作品埋在花园里,使这些作品得以在战火中保留下来。战争结束后,赫希的作品于1946年重新获得展出的机会。柏林罗森画廊为她的照片蒙太奇举办了回顾展。1965年赫希当选柏林艺术学院的院士。之后,各种展览和荣誉纷至沓来,在70年代中期达至高潮。1976年巴黎市立现代艺术博物馆为她举办了大型回顾展,并在柏林国家美术馆巡回展出。

长期以来,汉娜·赫希被简单地归类为达达主义者(和达达主义者的缪斯),但是她的创作极为多样化。在油画创作中,她把拼贴技法应用于绘画,为20世纪下半叶的批判现实主义提供了样板。她也创作抽象绘画。对于汉娜·赫希的作品,人们很难划分阶段。她可以平行绘制抽象和具象的作品,同时创作照片蒙太奇和拼贴作品。赫希的晚期作品倾向于超现实主义风格。她从1946年开始参加超现实主义展。她运用彩色摄影技术进行各种实验,用以创作抽象的风景。

主要作品:《住所的箴言》(*Meine Haussprüche*, 1922,照片蒙太奇,柏林,尼伦多夫画廊);《罗马》(*Roma*, 1925,柏林,柏林美术馆);《楼梯》(*Die Treppe*, 1926年,柏林,国家美术馆)。

阿列克谢·雅弗兰斯基

271

1864年3月13日(俄罗斯特维尔察河畔托尔若克)——

1941年3月15日(德国威斯巴登)

雅弗兰斯基1877年进入莫斯科预备役军官学校,遵循家族的传统,开始军旅生涯。1880年在莫斯科举办的世界博览会唤醒了他对绘画的兴趣,他定期去特列季亚科夫画廊临摹。1882年,他的父亲去世,学习绘画的愿望也随之破灭。但是雅弗兰斯基仍与音乐家、画家和收藏家们保持着密切的联系,夏天到鞑靼草原(*Tartarische Steppe*)作画。1887年,他决定参加圣彼得堡艺术学院入学考试。为了备考,他进入夜校学习,旁听伊利亚·列宾(Ilya Repin)在周三晚间的课程。他与列宾的几个学生成为好朋友,一年之后又结

识了玛丽安娜·冯·威瑞夫金。在接下来的几年里,他多次参加列宾的学生在乡间组织的写生活动,地点有时选在威瑞夫金的庄园。1895年,他开始与威瑞夫金的女仆海伦娜·奈斯纳科莫娃(Helene Nesnakomowa)交往,1902年,他们的儿子安德烈(Andrej)出生。1896年,雅弗兰斯基终于离开军队,并获得一份年金收入。秋天,他与玛丽安娜·冯·威瑞夫金到欧洲旅行,住在慕尼黑施瓦本区的吉泽拉大街。他们在阿兹贝学校(Azbe Schule)遇到阿尔弗雷德·库彬和瓦西里·康定斯基,两个人很快成为威瑞夫金沙龙的常客。三年之后,雅弗兰斯基自己开设课程,亚力山大·卡诺特(Alexander Kanoldt)成为他的学生。1903和1905年雅弗兰斯基与威瑞夫金去法国和意大利旅行,途中结识了亨利·马蒂斯,在日内瓦结识了费迪南德·霍德勒(Ferdinand Hodler)。1908年,他们与加布里尔·蒙特和康定斯基首次到穆尔瑙消暑。1909年1月,慕尼黑新艺术家协会在吉泽拉沙龙宣告成立,雅弗兰斯基和威瑞夫金参加了协会举办的三次展览。1911年,康定斯基和弗兰茨·马尔克与慕尼黑新艺术家协会决裂。雅弗兰斯基继续留在协会,但是他与康定斯基和马尔克一直保持着紧密的联系。1912年,他参加了在柏林“狂飙”画廊举办的“蓝色骑士展”,1913年参加了“第一届德国秋季沙龙展”。第一次世界大战爆发后,雅弗兰斯基和威瑞夫金被迫离开德国。他们带着海伦娜·奈斯纳科莫娃和安德烈移居苏黎世,之后搬到日内瓦湖畔的圣普雷(St. Prex)。库诺·阿密特(Cuno Amiet)从吉泽拉大街挽救出了一批作品,其中包括雅弗兰斯基在1908年购买的一幅凡·高画作。十月革命之后,雅弗兰斯基和威瑞夫金双双失去了年金收入,穷困潦倒,搬到阿斯克纳,他们之间的关系也变得越来越无法忍受。雅弗兰斯基和威瑞夫金分手,与海伦娜结婚,1921年带着他们共同的儿子在威斯巴登定居。1924年,雅弗兰斯基与昔日的艺术同路人、包豪斯的教师康定斯基、保罗·克利和莱昂内尔·法宁格组成艺术团体“蓝色四人”(Die Blauen Vier),格尔卡·沙耶尔(Galka Scheyer)为他们在美国举办了展览。1929年雅弗兰斯基突发关节性疾病,此后只能创作小幅的作品。1938年他完全瘫痪,在经历了漫长的病痛折磨后,于1941年逝世。慕尼黑时代的好友阿道夫·埃布斯劳(Adolf Erbslöh)为他致悼词。

在慕尼黑的最初岁月,雅弗兰斯基的创作受到塞尚、凡·高和高更的影响。1907年前后,他开始创作富有表现力的作品,色彩居于主导地位,常常采用黑色勾勒轮廓。接下来的几年间,他不断简化形式,以突出色彩的表现力。1917年,他笔下的肖像只剩下极度抽象的头颅,类似圣像。在逝世之前,他一直着力于创作变化的头像。

主要作品:《舞者亚力山大·萨哈罗夫的肖像》(*Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff*, 1909,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆);《爱》(*Liebe*, 1925,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆)。

瓦西里·康定斯基

1866年12月4日(莫斯科)—1944年12月13日(塞纳河畔讷伊)

瓦西里·康定斯基在敖德萨长大,1886年进入莫斯科大学学习法律和国民经济,通过国家考试后,1892年与表妹安雅·塞米雅金娜(*Anja Semjakina*)结婚,1893年在法律系担任助教,同时撰写博士论文,1895年在莫斯科一家印刷厂担任艺术总监。1896年,他拒绝多尔帕特(*Dorpat*)大学的教职,在父亲的资助下前往慕尼黑学习绘画。他在安东·阿兹贝(*Anton Ažbè*)开办的绘画学校学习,不久在那里遇到了玛丽安娜·冯·威瑞夫金和阿列克谢·雅弗兰斯基。1900年,康定斯基入读慕尼黑艺术学院,师从弗兰茨·冯·施图克(*Franz von Stuck*),保罗·克利名义上也在那里学习,但是几乎从未露过面,所以那时他们并不认识。1901年,康定斯基与朋友成立展览与艺术家协会“方阵”(*Phalanx*),并在下属的一所绘画学校教授课程。1902年,加布里尔·蒙特进入康定斯基的绘画班学习。通过组织“方阵”展览,康定斯基与众多当代艺术家建立了联系,在慕尼黑展出了几乎所有欧洲前卫艺术家的作品。1904年,康定斯基辞去“方阵”协会的所有职务,与妻子离婚,和蒙特一起去旅行。在访问了若干座城市之后,1904至1905年他们在北非过冬,之后前往德累斯顿,1906至1907年在巴黎考察,随后又在柏林停留了很长一段时间,

二十世纪西方艺术史·上卷

274 并于1908年回到慕尼黑。1908年的夏天,他们与雅弗兰斯基和威瑞夫金一起到穆尔瑙作画,彼此交流,激发出许多创作灵感。这段经历对于四位艺术家而言,都是至关重要的创作转折期。1909年,四人成为慕尼黑新艺术家协会的成员,康定斯基凭借卓越的组织才能和多重的关系网络,当选为协会主席。夏天,他们再次来到穆尔瑙作画。在康定斯基的敦促下,蒙特在穆尔瑙买了一幢小房子,1914年之前他们经常在那里居住。康定斯基投入大量的时间和精力在国内外组织个展,与俄国的前卫艺术家交往,筹备慕尼黑新艺术家协会的各种展览活动。这一时期也是康定斯基艺术创作的关键阶段,他创作了大量作品,逐渐疏离具象绘画。1911年初,他与弗兰茨·马尔克会面,经过长时间的构想,出版了《蓝色骑士年鉴》。年底,康定斯基退出了慕尼黑新艺术家协会,几周之后,组织了第一届“蓝色骑士展”,并在慕尼黑皮普出版社(Piper Verlag)出版著作《论艺术的精神》。1914年,德国参加第一次世界大战,康定斯基作为外国人被迫离开德国,和蒙特一起逃往瑞士,秋天回到俄国。1915至1916年的冬天,他与蒙特在斯德哥尔摩再次会面,1917年与尼娜·安德烈斯基(Nina Andreewsky)结婚。在俄国,康定斯基与前卫艺术家圈建立了密切的联系。前卫艺术家支持俄国革命,被委以重任。1918年,康定斯基担任塔特林领导的莫斯科艺术学院的教授,1919年6月起担任绘画博物馆馆长,11月当选为全俄艺术品采购委员会主席,同时成为众多组织的成员。

275 康定斯基倾向于表现主义,在艺术创作方面与俄罗斯建构主义者存在分歧。分歧导致争议,促使康定斯基最终接受魏玛包豪斯学院的教职。1921年他和妻子尼娜一起前往柏林,1922年6月移居魏玛。他的老朋友保罗·克利和莱昂内尔·法宁格早已开始在那里任教。格尔卡·沙耶尔(艾米·沙耶尔,Emmy Scheyer)为三位包豪斯教授和雅弗兰斯基组织了“蓝色四人展”,主要目的是为他们的作品开拓美国市场。

与克利不同,康定斯基一直在包豪斯工作,直到学院最后关闭。他跟随学院两度搬迁(1925年迁往德绍市,1932年迁往柏林)。他于1928年加入德国国籍,1933年离开德国,在法国度过余生。他的作品在1933年之后遭到没收,并在“堕落艺术展”上展出。直至生命终结,他再也没有见到加布里尔·

蒙特。康定斯基在慕尼黑时期创作的大部分作品,皆由蒙特保留。

康定斯基的早期创作,受到新艺术风格、印象主义和俄罗斯民间艺术的影响,自成一派,创作了一系列具有表现主义色彩的风景作品。《印象》(*Impressionen*)、《即兴》(*Improvisationen*)和《构图》等系列作品主要描绘宗教题材,笔触越来越抽象,但并不是非具象绘画。包豪斯时期,他创作严谨的几何形体,尽管如此,这些作品并没有失去一种轻松的游戏感,这种感觉在后期作品中得到进一步加强。作为艺术家,康定斯基对于 20 世纪的绘画发展具有重要的意义。至于究竟是康定斯基还是索尼娅·德劳内-特克创作了第一幅抽象绘画,并不重要。

主要作品:《多彩的生活》(*Das bunte Leben*, 1907,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆);《构图 7》(1913,莫斯科,特列季亚科夫画廊);《不同的部分》(*Partie divers*, 1940,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆)。

恩斯特·路德维希·基希纳

1880 年 5 月 6 日(德国阿沙芬堡)—1938 年 6 月 15 日

(瑞士达沃斯附近的弗劳恩基希)

恩斯特·路德维希·基希纳在德国开姆尼茨(*Chemnitz*)长大,1901 年前往德累斯顿,遵循父母的意愿学习建筑,业余时间作画。1903 至 1904 年,他一度中断在德累斯顿的学业,进入慕尼黑艺术学院学习绘画。1905 年,他从建筑专业毕业,却选择成为一名画家。艺术家团体“桥社”成立之后,基希纳与黑克尔、施密特-罗特卢夫和布莱尔开始了卓有成效的合作。1909 年,他们初次去莫里茨堡湖写生。1911 年,基希纳决定与其他“桥社”画家一起移居柏林。1913 年,他和马克斯·佩希施泰因开办了一所绘画学校——现代绘画课程学院(MUIM),但是并不成功。1913 年,基希纳撰写了《“桥社”编年史》,成员们因此陷入争执,“桥社”宣告解散。1914 年基希纳自愿报名参军,不久由于心力交瘁而被遣返。在疗养院几经治疗之后,他从 1918 年开始定居在达沃

二十世纪西方艺术史·上卷

斯附近的弗劳恩基希,1925至1926年曾去德累斯顿和柏林长期旅行,此后再也没有离开瑞士。在慕尼黑举办的“堕落艺术展”上展出了基希纳的数十件作品,此外还有600余件作品被没收。1938年,他用自杀的方式结束了生命。

277 在德累斯顿的最初创作阶段,基希纳受到象征主义和新艺术风格的影响,不久又受到原住民艺术、高更和凡·高作品的启发。从1906和1907年开始,他创作的肖像画、风景画和人体写生,已展现出“桥社”成员特有的表现主义风格。在柏林期间,他转而创作大都市题材的作品,风格咄咄逼人,采用尖锐和动感的造型。在瑞士期间,基希纳走向巨幅与宏伟的创作风格。除了绘画,基希纳还擅长素描和版画,特别是木刻。他不仅创作单幅作品,还绘制了数十个插图系列。受到原住民艺术的启发,基希纳还创作了一件大型雕塑。

主要作品:《自画像,和模特在一起》(*Selbstbildnis mit Modell*, 1910,汉堡,美术馆);《波茨坦广场》(1914,柏林,国家美术馆);《士兵自画像》(*Selbstbildnis als Soldat*, 1915,俄亥俄州欧柏林,艾伦纪念美术馆)。

保罗·克利

1879年12月18日(瑞士伯尔尼附近的明兴布赫湖)一

1940年6月29日(瑞士穆拉托-洛迦诺)

保罗·克利在瑞士伯尔尼出生,却是德国公民。他的父母都是音乐家,因此也让自己的儿子学习小提琴。克利11岁入选伯尔尼音乐协会专场音乐会乐团的特别成员。父母希望克利成为一名音乐家,但是他一心想要成为画家。1898年,克利来到慕尼黑,准备就读艺术学院,却被拒之门外。他在海因里希·克尼尔(Heinrich Knirr)的私立素描学校学习了两年。1899年,他结识了女钢琴家莉莉·施通普夫(Lilly Stumpf),两人于1901年秘密订婚,1906年结婚。1900年,克利终于通过了艺术学院的入学考试,师从弗兰茨·冯·
278 施图克,但是他很少去上课,半年之后放弃了学业。之后他回到伯尔尼,与昔日的朋友一起去意大利游历(从1901年10月到1902年5月),他在罗马学习

古代绘画大师的作品,也访问了那不勒斯和佛罗伦萨。在接下来的几年间,他住在伯尔尼的父母家中,继续自学绘画。在巴黎游历期间,他只接触印象派的绘画,回避塞尚和野兽派的作品。婚后,莉莉和保罗·克利回到慕尼黑。女钢琴家通过教授钢琴维持一家人的生计,克利得以继续练习绘画和素描。1907年,他们的儿子菲利克斯(Felix)出生,家庭琐事阻碍了克利继续从事艺术创作。直到1911年,经由朋友路易·莫耶介绍,克利结识了奥古斯特·马克,之后又通过马克认识了瓦西里·康定斯基,打破了他作为艺术家的孤立与隔绝的状态。通过康定斯基,他结识了慕尼黑新艺术家协会的几位艺术家,与弗兰茨·马尔克成为好朋友。在“蓝色骑士展”上,除了几位新朋友的作品,他对罗伯特·德劳内的作品印象尤为深刻。在第二届“蓝色骑士展”上,克利展出了自己创作的17件作品。1912年克利参观了德劳内在巴黎的画室。1913年,他翻译德劳内的文章《关于光》^①,发表在赫尔瓦特·瓦尔登创办的《狂飙》杂志上。克利从此跻身前卫艺术家的行列,建立了各种关系,并开始出售作品。1914年,克利和马克、莫耶一起到突尼斯旅行,在色彩运用方面取得了期待已久的突破。1916年,他在“狂飙”画廊举办第一次个展,作品销售状况良好。同年,克利应征入伍,但是不必开往前线,而是驻扎在慕尼黑附近施莱斯海姆(Schleißheim)的后备飞行员部,业余时间可以继续从事创作。他的作品销路稳定,战后他与慕尼黑艺术商人汉斯·戈尔茨签订了独立的合同。1920年,有关克利的第一本论著出版,沃尔特·格罗皮乌斯聘请他到包豪斯任教。1921年1月,克利接受包豪斯的教职,1925年他随学院搬迁到德绍市,一家人住在格罗皮乌斯设计建造的大师之家。不久,他出版了《教学笔记》(*Pädagogisches Skizzenbuch*),作为包豪斯系列丛书的第二卷。1926年他参加了在巴黎举办的“第一届超现实主义展”;1929年,在克利50岁生日时,柏林王储宫为其举办了大型展览。他的画廊代理人阿尔弗雷德·弗莱希特海姆(Alfred Flechtheim)同时展出了克利的150件作品。1930年,克利接受杜塞尔多夫艺术学院的教授职位,1933年4月被解除教职,和妻子一起移

279

^① 参见:本书第三章《材料》,第17节。

居瑞士——昔日的故乡。他依旧住在伯尔尼。1935年,当地美术馆举办大型展览,展出他的作品。1936年,他罹患皮肤硬化症。1937年,康定斯基和毕加索到伯尔尼看望他。克利有17件作品在“堕落艺术展”上展出,公共收藏的102幅画作被没收。在即将加入瑞士国籍之前,克利在穆拉托-洛迦诺病逝。在伯尔尼和纽约两地,分别为他举办了大型纪念展。

克利早期创作的版画,大多是具有漫画色彩的作品,之后开始漫长而艰辛的绘画道路。他从1914年开始运用抽象元素,不过物象始终没有从他的视野中消失。他创作田园诗般的、带有象征意味和童话色彩的作品,并辅以诗意的题目。包豪斯时期,克利的创作题材极为丰富,充满了来自音乐、文学和哲学的灵感。他的晚期作品受到书法符号的影响,但是始终在具象与抽象之间徘徊。

主要作品:《呢喃机》(*Die Zwitschermaschine*, 1922,纽约,现代艺术博物馆);《金鱼》(*Der Gold fisch*, 1925,汉堡,美术馆);《高架桥革命》(1937,汉堡,美术馆)。

勒·柯布西耶

1887年10月6日(瑞士拉绍德封)—1965年8月27日

(法国罗屈埃布兰卡-马尔坦)

勒·柯布西耶,本名爱德华·纳雷,生于瑞士的法语区。1901年进入当地的艺术学校学习工艺雕刻,后来中断学业。1905年,他设计了第一幢住宅。1907年他去意大利游历,对卡尔特教会修道院(Kartäuserklöster)的建筑尤为感兴趣。他从修士们彼此独立的小房间获得启发,设计了现代工人住宅的样板。1908至1909年,他在巴黎奥古斯特·佩雷(Auguste Perret)的建筑事务所工作,1910年进入彼得·贝伦斯在柏林的工作室。东方之行后,他回到故乡,在艺术学校教书,设计了用预制部件建造开放楼层的“多米诺”建筑。1917年,他移居巴黎,开始绘画,和作家保罗·德尔梅(Paul Dermée)创办《新

精神》(*L'Esprit Nouveau*)杂志,第一次使用勒·柯布西耶作为笔名。1922年,他与表弟皮埃尔·让纳雷开办了自己的建筑事务所,设计“斯托昂”住宅,主要承接城市建筑项目。1928年,他加入国际现代建筑协会(CIAM)。除了为富有的项目委托人设计别墅,勒·柯布西耶主要设计工人住宅区,此外他还参加了许多大型项目的竞标活动,包括日内瓦的万国宫和莫斯科的苏维埃宫。其中一些项目得以付诸实践,包括巴黎的救世军之家(1929—1933)和巴

黎大学城的瑞士馆(1930—1932)。他后来极力主张“抛弃直角”,这一原则在其晚期作品中得到充分的体现。

勒·柯布西耶是20世纪最著名的建筑师之一,对于城市建筑、合理建筑特别是居民区住宅,以及后来的有机建筑都具有重要的影响。他设计的居住单元(*Unité d'Habitation*)大楼整合了公寓、餐馆、邮局、剧院和其他社区设施,在多个城市付诸实践,例如1945至1952年的马赛公寓、1953至1955年的南特公寓以及1956至1958年为柏林国际建筑博览会建造的柏林公寓。

主要作品:施泰因别墅(Villa Stein),加尔舍(Garches, 1927);圣母朝圣小教堂(Wallfahrtskirche Notre-Dame-du-Haut),朗香(Ronchamp, 1950—1954);多明我会修道院(Dominikanerkloster La Tourette),里昂附近的艾韦(Eveux bei Lyon, 1957—1960)。

埃尔·利西斯基

1890年11月23日(俄罗斯波奇诺克)—1941年12月30日(莫斯科)

埃尔·利西斯基原名拉扎尔·马尔科维奇·利西斯基(Lasar Morduchowitsch Lisitzky)或埃利泽·马尔科维奇(Elieser Markovitsch),青少年时代开始学习素描。他曾报考圣彼得堡艺术学院,但是未被录取,1909至1914年在达姆施塔特工业学院学习建筑,在校学习期间多次到欧洲各地旅行。1914年他回到莫斯科,先后在几个建筑事务所工作,1918年获得俄国建筑师执业证书。1919年,马克·夏加尔(Marc Chagall)聘请他出任维捷布斯

二十
世纪
西方
艺术
史·
上卷

克艺术学校的版画、印刷和建筑系教授。利西斯基到任后,又邀请卡西米尔·马列维奇前往任教,从此开始密切的合作。1920年,他们共同组建了艺术团体“UNOWIS”(建立新的艺术形式)。1921年12月,利西斯基前往柏林。282 接下来的几年间,他先后在德国的几座城市工作,1923年因为罹患肺结核,他在瑞士阿斯克纳居住了很长一段时间,后来被瑞士驱逐出境,1925年回到莫斯科。直到1930年,他都在俄罗斯艺术与建筑高等学校(WCHUTEMAS)担任室内建筑教授,参加了在苏联和西欧举办的众多展览活动。此外,他还为《艺术家旅》(*Künstlerbrigade*)、《苏联建设》(*UdSSR im Aufbau*)等杂志设计封面。

利西斯基是画家、版画家、排印师、摄影师、建筑师和艺术理论家。他寻求用艺术创作手段表达社会主义的理念,致力于解决时空造型的问题。他通过普朗绘画,超越马列维奇至上主义的理念,引入空间因素,包括描绘三维物体。他对俄罗斯建构主义理念在德国的传播起到了关键性的作用。他参与组织了在柏林凡·蒂门(van Diemen)画廊举办的首届俄罗斯艺术展。他不仅与在柏林的同乡伊里亚·爱伦堡(Ilja Ehrenburg)合作,也与荷兰的风格派和以库尔特·施威特斯为核心的艺术团体“建构汉诺威”(Konstruktives Hannover)保持联系,对包豪斯学院也有一定的影响力。他与路德维希·密斯·凡德罗、韦尔纳·格拉夫和汉斯·里希特创立了艺术团体“G”,并为同名杂志设计版式。1923年他在柏林设计了第一个普朗空间,1926年为参加德累斯顿国际艺术展的建构主义艺术作品设计了展览空间。1927年,他为汉诺威的州立博物馆设计了“抽象空间”,通过马达驱动,变换展出不同的画作(毁于20世纪30年代;复制品存放在汉诺威施普林格博物馆)。此外,他还设计了至上主义的儿童读物。1930年以后,他的照片拼贴作品逐渐走向现实主义。

283 主要作品:《普朗绘画》(*Proun-Bild*, 1922,纽约,现代艺术博物馆);《普朗画夹》(*Proun-Mappe*, 1923,汉诺威凯斯特纳协会);《列宁讲坛》(*Lenin Tribune*, 1920—1924,设计草图)。

奥古斯特·马克

1887年1月3日(德国梅舍德)—1914年9月26日

(法国佩尔泰斯-莱于尔吕)

奥古斯特·马克生于塞尔兰德(Sauerland),在科隆和波恩长大,他提前离开中学,1904年进入杜塞尔多夫艺术学院学习。他对于学院教学感到失望,一年之后转入当地的工艺美术学校,但也只坚持到1906年。早在1903年,他就结识了伊丽莎白·格尔哈特(Elisabeth Gerhardt),她是柏林工厂主伯恩哈特·科勒的侄女。1907年,在科勒的资助下,马克到巴黎旅行。他非常喜欢印象派的作品,之后前往柏林,在洛维斯·科林斯(Lovis Corinth)的画室工作了一段时间。1908年,他与格尔哈特一家去意大利游历,接下来与伊丽莎白和她的叔叔前往巴黎,在那里他第一次看到野兽派的作品。他自愿服兵役一年,1909年与伊丽莎白结婚(他们赴瑞士蜜月旅行,在那里结识了路易·莫耶),搬到泰根湖(Tegernsee)居住。1910年1月,他在访问慕尼黑时结识了弗兰茨·马尔克。4月,儿子沃尔特(Walter)出生。1910年的秋天,马克和家人搬回波恩居住,与当地的艺术圈建立了联系。他参加了“蓝色骑士展”,参与创办了《蓝色骑士年鉴》,也参与了1912年科隆“特殊联盟展”的组织工作,主要负责联络慕尼黑的艺术家。1912年秋,马克和马尔克一起去巴黎,在那里拜访了罗伯特·德劳内。德劳内的色彩理论对他们影响至深。1913年1月,德劳内和纪尧姆·阿波利奈尔到波恩进行回访。在忙于其他事务的同时,1913年马克还参与了“第一届德国秋季沙龙展”的组织工作。秋天,他和家人前往图恩湖附近的希尔特芬根(Hilterfingen),在那里居住了很长一段时间。次年1月,保罗和莉莉·克利来访,一起筹划去突尼斯旅行。马克从希尔特芬根出发前往马赛,4月5日在那里与克利和路易·莫耶会合,一同前往突尼斯。4月底马克回到家人身边,6月举家返回波恩。8月8日马克自愿报名参军,奔赴前线,9月26日在香槟省佩尔泰斯-莱于尔吕附近的一场战斗中阵亡。

284

二十
世纪
西方
艺术
史·上卷

受到印象派的启发,马克最初使用明亮的色彩,描绘风景、肖像和街景。在泰根湖,他受到马蒂斯的影响,作品大都具有清晰的构图、平板的色块和流畅的线条。与弗兰茨·马尔克的友谊促使他对色彩及其规律和可能性进行了深入的探讨^①,与德劳内的交往促使他的研究进一步深化。为数不多的抽象作品,特别是马克晚期作品中的奥菲斯主义和立体主义元素,印证了德劳内对马克创作的影响。突尼斯之行,马克一共创作了 37 幅水彩画,光线成为色彩感的决定因素:物体由透明的色块依循几何结构组合而成。他在最后创作的几件作品中,把这种画法应用于油彩,效果得到进一步的提升。克利和马克之间的相互影响具有重要的意义。

主要作品:《动物园 1》(*Zoologischer Garten I*, 1912,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆);《彩色构图(向约翰·塞巴斯蒂安·巴赫致敬)》(*Farbige Komposition [Hommage à Johann Sebastian Bach]*, 1912,路德维希港,威廉-哈克博物馆);《林中的两个女孩》(*Zwei Mädchen im Walde*, 1914,私人收藏)。

285

卡西米尔·马列维奇

1878 年 2 月 23 日(基辅)—1935 年 5 月 15 日(列宁格勒)

卡西米尔·马列维奇从 1895 年开始,先后就读于基辅艺术学校和莫斯科绘画雕塑与建筑高等学校。他参加了俄罗斯艺术家联合会举办的多个展览,1909 年受到塞尚和野兽派的影响,1910 年接受米哈伊尔·拉里奥诺夫(Michail Larionow)的邀请,参加“钻石杰克(Karo-Bube)展”的组织工作,加入立体未来主义艺术团体。1913 年,他为戏剧《战胜太阳》设计布景,创作了第一幅至上主义绘画。1915 年,他在最后一届未来主义艺术展上展出了 30 件至上主义作品。十月革命之后,他负责莫斯科艺术品的保护工作,领导所有

^① 参见:本书第三章《材料》,第 20 节。

的艺术机构,1918年担任俄罗斯艺术和建筑高等学校以及维捷布斯克艺术学校的教授。他在维捷布斯克与埃尔·利西斯基密切合作,但是不久与夏加尔闹翻。1920年他开始设计餐具,和学生一起在维捷布斯克制作壁画,1921年回到莫斯科,1922年主持列宁格勒艺术文化研究所(INCHUK)的相关工作。在此期间,《风格》杂志翻印了他的作品《黑色正方形》,1926年又刊出了他的彩绘餐具。1927和1928年,马列维奇在华沙和柏林等地举办了“马列维奇大型个展”,他本人也出席了展览活动。在德国期间,他在包豪斯结识了沃尔特·格罗皮乌斯,并与拉斯洛·莫霍利-纳吉商定,将其理论论著的一部分纳入包豪斯系列丛书(《无对象的世界》[*Die gegenstandslose Welt*]作为包豪斯丛书第11卷于1927年出版)。此外,他还与库尔特·施威特斯建立了联系。在返回列宁格勒时,他把作品和手稿都留在了柏林。尽管列宁格勒艺术文化研究所已被关闭,马列维奇还是留在了列宁格勒。1929年,特列季亚科夫画廊再次为他举办了回顾展,但是两年后他的作品被贴上“退化变质”的标签。286此后马列维奇重新开始创作具象绘画。

创作之初,马列维奇受到印象主义以及俄罗斯民间艺术的影响,超越了立体未来主义,发展出一种无对象的艺术,他用至上主义概括这一风格,并赋予其理论内涵。俄国革命之后,至上主义成为一种被认可的艺术流派,为社会发展提供了一种艺术—科学的新方向。为了消除纯艺术和工艺美术之间的差别,马列维奇尝试时装等日用品的设计,他也从事建筑设计。在创作目标方面,至上主义与风格派和包豪斯等西方艺术运动具有明显的相似性,不同之处在于,在长达十多年的时间里,马列维奇的艺术主张一直被视为官方的表率,得到政府的支持。随着苏维埃现实主义占据主导地位,非具象艺术遭到排斥,至上主义也失去其内容上的意义。马列维奇和许多俄罗斯艺术家一样,向权威屈服,转向一种新的写实主义风格。

主要作品:《至上主义绘画》(*Suprematistisches Bild*, 1915,阿姆斯特丹,市立博物馆);《至上主义构图:白上白》(*Suprematistische Komposition: weiß auf weiß*, 1918,纽约,现代艺术博物馆)。

弗兰茨·马尔克

1880年2月18日(慕尼黑)—1916年3月4日(法国凡尔登)

287 弗兰茨·马尔克是画家威廉·马尔克(Wilhelm Marc)的儿子。很长一段时间,他对应该学习神学、语言学还是绘画犹豫不决。1900年,他在服兵役期间决定选择绘画,同年秋天在慕尼黑艺术学院正式注册。1903年,马尔克赴巴黎游历,受到印象派作品的影响,重返慕尼黑之后,他没有回到艺术学院,而是在施瓦本区自己的画室里进行创作。1905年,他结识了女画家玛丽·施努尔(Marie Schnür)和玛利亚·弗兰克(Maria Franck)。在接下来的几年间,他每个夏天都到科赫作画,两位女画家常去拜访他。尽管他觉得玛利亚·弗兰克更吸引他,却在1907年和玛丽·施努尔结婚。施努尔未婚生子,孩子的父亲是慕尼黑的一位画家,马尔克与她结婚,是为了给她创造一个争取孩子抚养权的机会。在另外一次巴黎之行中,马尔克尤为关注文森特·凡·高和保罗·高更的作品。回到德国后,他搬到慕尼黑北部的因德斯道夫(Indersdorf),安心创作。秋天,为了改善自己的经济状况,他尝试开设动物解剖写生课程。1908年他与玛丽·施努尔离婚,但是因为一项通奸的指控,直到1913年才与玛利亚·弗兰克结婚。1908年的夏天,他与玛利亚一起在棱格里斯作画,1909年在辛德斯道夫(Sindelsdorf)消暑。在此期间,他向艺术商人唐豪瑟(Tannhauser)和布拉克(Brakl)出售了几件作品。1910年,奥古斯特·马克在布拉克那里看到马尔克创作的两幅石版画,前去拜访。这一机缘不仅是两位艺术家重要友谊的开端,也给马尔克带来了经济上的转机,经由马克介绍,伯恩哈特·科勒开始关注马尔克的创作,并决定为其提供经济资助。4月,弗兰茨和玛利亚搬到辛德斯道夫,在那里一直住到1913年。秋天,马尔克撰写了两篇有关慕尼黑新艺术家协会展览活动的积极评论文章,以此为契机,与阿道夫·埃布斯劳和亚力山大·卡诺特会面,之后结识了玛丽安娜·冯·威瑞夫金和阿列克谢·雅弗兰斯基,1911年1月又结识了瓦西里·康定斯基。2月,马尔克加入慕尼黑新艺术家协会,作品在协会的第二届巡回

展上展出。康定斯基和马尔克的关系日益密切,他们分别住在穆尔瑙和辛德斯道夫,时有走动,并开始构思“蓝色骑士年鉴”。针对卡尔·维内(Carl Vinnen)的战斗檄文《德意志艺术家的抗议》(*Ein Protest deutscher Künstler*),马尔克组织撰写了回应文章,并整理成书,交由慕尼黑皮普出版社出版,书名是《为艺术而斗争》(*Im Kampf um die Kunst*),书中包括知名博物馆馆长、艺术史学家和艺术家的立场。1911年12月,马尔克退出慕尼黑新艺术家协会,组织“蓝色骑士”的首次展览。1912年2月举办第二次展览,主要展出版画作品;5月出版《蓝色骑士年鉴》。同年秋天,弗兰茨和玛丽亚·马尔克到波恩探望马克夫妇,参观了在科隆举办的“特殊联盟展”,之后马克和马尔克前往巴黎,在那里结识了罗伯特·德劳内。回到波恩后,马尔克参与科隆未来主义展的布展工作。德劳内和未来主义画派的作品对马尔克后来的创作具有巨大的影响。1914年4月,弗兰茨和玛丽亚·马尔克搬入位于贝内迪克特博伊埃尔恩(Benediktbeuren)附近里德(Ried)的住所,和马克一样,8月马尔克自愿报名参军。从在此之前写下的文字以及后来的《战地书信》(*Briefe aus dem Feld*, 1920年出版)中,马尔克流露出对战争的极大热情,康定斯基、保罗·克利和玛丽亚·马尔克的看法与之截然相反,他们的回信于1995年出版。1916年2月,马尔克对战争的态度发生转变,希望能够提前退伍;3月,他在凡尔登附近的一次侦查行动中被炮弹击中身亡。

在中断艺术学院的学习后,马尔克最初的创作受到印象主义和凡·高作品的影响。后来他与马克相识,受到马蒂斯作品的启发,艺术赞助人科勒使他获得经济上的独立,这些因素促使他在1911年创作了第一批著名的动物绘画,以大块色面为标志,在野兽派和立体主义的造型语汇中加入马尔克自创的色彩感,形成了一种极为独特的绘画语言。马尔克试图用色彩表现动物的情感,创作了有关鹿、马、狐狸和牛等一系列作品,但是其中所宣示的更多的是人的情绪。在书信往来中,他与马克讨论色彩,与康定斯基探讨物象,创作越来越抽象。马尔克1914年创作的作品强调“构成”,突出嬉戏的、争斗的、破裂的、抽象的和明亮的形体。动物被形体所取代,但是情感世界在其中依然扮演着重要的角色。“英雄之死”使马尔克在20世纪20年代一举成名,后

二十世纪西方艺术史·上卷

来他的作品遭到纳粹的诋毁,他也因此再度成为人们关注的焦点。印在邮票和中小学教科书上的《蓝马》,使马尔克在德国家喻户晓。但是对画家本人及其后期作品进行严肃认真的研究,始于20世纪80年代。

主要作品:《虎》(1912,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆);《蓝马之塔》(1913,失踪);《动物的命运(树木展现年轮,动物展现血管)》(*Tierschicksale [Die Bäume zeigen ihre Riuge, die Tiere ihre Adern]*),1913年,巴塞尔,艺术博物馆)。

加布里尔·蒙特

1877年2月19日(柏林)—1962年5月19日(德国穆尔瑙)

加布里尔·蒙特在黑尔福德和科布伦茨长大,1897年开始在杜塞尔多夫学习素描。1898年她和姐姐去美国探亲,在那里游历了两年。1901年她定居慕尼黑,在女艺术家协会开办的学校继续学习。1902年她转学到“方阵”协会开办的绘画学校,在那里结识了瓦西里·康定斯基。接下来的十几年间,她和康定斯基一起旅行,在慕尼黑和穆尔瑙共同生活。但是,康定斯基在与第一个妻子离婚后,并没有履行对蒙特的婚姻承诺。1914年战争爆发,他们一起流亡瑞士。之后,蒙特解除了在慕尼黑的房屋合同,1915年夏天前往瑞典,在那里等待与康定斯基会面。康定斯基12月才来到瑞典,只停留了很短的一段时间。在瑞典和丹麦期间,蒙特举办了几次展览,经济状况日益窘迫。1920年她回到德国,有时住在穆尔瑙,不过大部分时间还是住在柏林和埃尔茅宫(Schloss Elmau)。在此期间,她和在魏玛生活的康定斯基为作品的所有权发生争执。1914年离开慕尼黑时,康定斯基把作品交由蒙特保管。康定斯基未能信守婚姻承诺,在与前妻离婚后,转而与尼娜·康定斯基结婚,蒙特要求保留这些作品,作为自己所受羞辱的补偿。作为唯一合法的“康定斯基夫人”,蒙特开始使用双重姓氏。她确实拥有康定斯基的大部分作品。1928年,蒙特与艺术史学家约翰·埃希纳(Johannes Eichner)相识,从1936

年起定居穆尔瑙。她将大量康定斯基的作品藏在穆尔瑙,直到1945年战争结束。在她80岁生日时,蒙特把全部收藏捐赠给了慕尼黑伦巴赫市立美术馆。

蒙特早年创作素描作品,在慕尼黑的最初岁月,她向康定斯基学习刮铲技术,主要创作印象主义的风景油画。与此同时,她尝试用木刻和亚油酸刻进行实验,在巴黎考察期间(1906—1907)形成了一种独特的风格:简单化的形式、清晰的线条和色域的变化,对康定斯基后来的创作产生了重要的影响。在穆尔瑙,受到雅弗兰斯基的启发,她创作具有表现力的、色彩强烈的作品。291从1912年开始,她创作色彩较暗的静物。斯堪的纳维亚时期,野兽派在当时的北欧影响巨大,蒙特的创作也受到野兽派,特别是亨利·马蒂斯的影响。回到德国后,她在风格上一度倾向于新客观性,不久又恢复具有表现力的绘画技法,30年代中期,她用一种矜持的、适度的风格作画,但是在晚期创作中,蒙特再度回归昔日的表现力和色彩。

主要作品:《倾听——雅弗兰斯基像》(*Zuhören-Bildnis Jawlensky*, 1909,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆);《驳船之行》(*Kahnfahrt*, 1910,威斯康星州密尔沃基,艺术博物馆)。

巴勃罗·毕加索

1881年10月25日(西班牙马拉加)—1973年4月8日(戛纳附近的穆然)

巴勃罗·毕加索是画家何塞·鲁伊斯·布拉斯科(José Ruiz Blasco)的长子,1888年开始跟随父亲学画。1891年,布拉斯科在加西利亚(Galicien)的拉科鲁尼亚(La Coruña)艺术学校担任教授,继续给儿子上课。1895年,举家迁往巴塞罗那。1896年,毕加索拥有了自己的第一间画室,与画家和雕塑家建立了联系,创作了第一件巨幅作品。1897年,他入读马德里艺术学院,但是很快就在1898年回到巴塞罗那,1900年第一次去巴黎游历。1901年,他开始用母亲的姓氏“毕加索”在作品上署名。1904年,他移居巴黎,在1909年之前一

二十世纪西方艺术史·上卷

292

直住在“洗衣船”(Bateau-Lavoir)。在此期间,他结识了亨利·马蒂斯、乔治·布拉克、纪尧姆·阿波利奈尔、格特鲁德·斯泰因和丹尼尔-亨利·坎韦勒。从1909年开始,每年夏天毕加索都会去西班牙或法国南部作画,有时和安德烈·德朗、布拉克等艺术家朋友一同前往。他先后参加了慕尼黑新艺术家协会举办的展览,以及“蓝色骑士展”、科隆“特殊联盟展”和纽约“军械库展”。1917年,他首次作为舞美和布景师,与俄罗斯芭蕾舞团团团长谢尔盖·季亚基列夫(Serge Diaghilew)合作。在绘画之余,他长期从事舞美和布景设计。1925年,他参加了在巴黎举办的第一届超现实主义展。1926年,克里斯蒂安·泽尔沃斯(Christian Zervos)开始其毕生的事业,为毕加索的作品编写目录,第一卷于1932年出版。1930年,毕加索买下了位于巴黎以北布埃热卢(Boisgeloup)的小宫殿,作为自己的雕塑工作室。1932年在巴黎和苏黎世等地举办了毕加索作品回顾展;1939年,纽约现代艺术博物馆也为他举办了回顾展。第二次世界大战期间,他在巴黎生活。他在当时极受欢迎,因此德国占领军很难找他麻烦。1946年,阿尔弗雷德·汉密尔顿·巴尔(Alfred H. Barr)出版了有关毕加索的长篇论著。1947年,毕加索开始进行陶瓷试验。在接下来的几年间,他加入共产党,参加了许多世界和平会议,在巴黎和瓦洛里(Vallauris)^①两地居住,后来住在沃韦纳尔盖(Vauvenargues)^②。多个大型展览陪伴他度过晚年。

毕加索最初受到象征主义和新艺术风格的影响,在巴黎他发展出自己独特的风格,“蓝色时期”的画作主要展现巴黎日常生活的贫困与孤独,“粉红色时期”始于1904年,用抒情诗般的画作表现舞台生活。他从1906年开始研究塞尚,和布拉克一起开创了立体主义时期,1912年他首次使用拼贴技术,继而尝试可塑性绘画。1920年以后,他发展出一种新古典主义的风格,认同超现实主义,对立体主义的造型语汇进行了很大的改动,他用废金属创作出第一件大型雕塑。40年代,他的创作主题不断变化,这一时期的作品风格多样,体现了对古代艺术大师的思考。

① 法国东南部的海滨城市。——译注

② 法国南部城市。——译注

主要作品：绘画：《手捧鸽子的孩子》(*Das Kind mit der Taube*, 1901, 伦敦, 国立美术馆);《我的漂亮女孩》(*Ma jolie*, 1911—1912, 纽约, 现代艺术博物馆)。雕塑：《吉他》(*Gitarre*, 1912, 纽约, 现代艺术博物馆);《怀抱小羊的人》(*Mann mit Schaf*, 1944 年, 瓦洛里, 市政厅广场)。

玛丽安娜·冯·威瑞夫金

1860 年 9 月 11 日(俄罗斯图拉)—1938 年 2 月 6 日(瑞士阿斯科纳)

玛丽安娜·冯·威瑞夫金的父亲是一位将军,出身于俄罗斯一个古老的贵族家庭;母亲来自一个古老的哥萨克家族。两个家族均与沙皇皇室有密切的联系。威瑞夫金的父母非常富有,并且向往西欧社会,支持女儿发展学术和艺术的才能。由于经常变更居住地,威瑞夫金在维尔纳、卢布林和华沙等地长大。1881 年,她结识了画家伊里亚·列宾,经由他的介绍,从 1883 年开始进入风俗画家尤里安·普里尼斯尼科夫(Illarion Prjanischnikow)的画室工作,1886 年在圣彼得堡成为列宾的私人学生。1888 年,她在一次狩猎中意外射伤了自己的右手。一年后伤愈,却因此留下残疾。威瑞夫金不断训练,直到可以重新自如地使用画刷和画笔,并作为“俄国的伦勃朗”取得了巨大的成功。1891 年,她在列宾的画室结识了雅弗兰斯基,并与他分享自己的画室,希望能够对雅弗兰斯基的艺术天赋给予支持。雅弗兰斯基与女仆海伦娜·奈斯纳科莫娃的关系,最初并没有成为他与威瑞夫金之间柏拉图式爱情的障碍。由于等级差异的原因,他们无法在俄国结婚,为了继续支持雅弗兰斯基的艺术创作,威瑞夫金决定到国外寻求发展。父亲去世后,1896 年威瑞夫金、雅弗兰斯基和海伦娜在慕尼黑定居。因为父母双亡,威瑞夫金可以领取高额的年金,使她得以在吉泽拉大街开办一个沙龙,与雅弗兰斯基周游欧洲,并且通过收藏作品对雅弗兰斯基提供支持。雅弗兰斯基在威瑞夫金的资助下,购买了一幅凡·高的画作和一些日本版画。搬到慕尼黑之后,威瑞夫金停止绘画,全身心地支持雅弗兰斯基的艺术创作。1901 至 1905 年,她撰写

二十世纪西方艺术史·上卷

了《致一位陌生人的信》(*Lettres à un inconnu*),这部著作阐释了她对绘画的认识,对于表现主义的发展具有重要的意义。1906年,她重新开始绘画创作。《采石场》(*Steingrube*)是这一时期的作品,因为色彩极不协调而被称为“慕尼黑1907年最为进步和最具革命性的作品之一”(贝恩德·费特克)。1908年,她撰写了《一个画家的信条》,长期以来被认为出自雅弗兰斯基之手。威瑞夫金的沙龙是当时俄国画家的聚会场所,符拉迪米尔·冯·贝希特耶夫(Wladimir von Bechtejew)和瓦西里·康定斯基在此会面,在这里成立了慕尼黑新艺术家协会,弗兰茨·马尔克与康定斯基也在此相识。威瑞夫金及其艺术理念在当时被视为“蓝色骑士”的指导精神,虽然这一点后来饱受争议。

1911年12月2日,在慕尼黑新艺术家协会举行的会议上,康定斯基的作品《构图5》在评审中落选,威瑞夫金极力为这幅作品辩护,但是她和雅弗兰斯基并没有因此退出该组织。玛丽亚·马尔克在致奥古斯特·马克的信中曾提及威瑞夫金的选择是出于“个人的原因”,但是具体原因至今没有明了。此后,威瑞夫金和雅弗兰斯基与“蓝色骑士”的艺术家一直保持着友好的关系。1912年,他们共同参与了“特殊联盟展”,之后又参加了在柏林“狂飙”画廊举办的“被拒者展”。奥拓·菲舍尔(Otto Fischer)后来出版了《新绘画》一书,介绍有关慕尼黑新艺术家协会的创作情况。在这本书中,他对抽象艺术进行了抨击,促使威瑞夫金最终宣布退出该协会。

295 1914年第一次世界大战爆发,威瑞夫金和雅弗兰斯基不得不与海伦娜·奈斯纳科莫娃和安德烈一起离开慕尼黑,移居瑞士,先是住在日内瓦湖畔,后来前往苏黎世,在那里他们与达达团体建立了联系。十月革命之后,他们双双失去了年金收入,1918年移居阿斯科纳。1920年,威瑞夫金再次来到慕尼黑,办理吉泽拉大街住所的解约事宜。在与雅弗兰斯基分手之后,她一直住在阿斯科纳,从事医药代表的工作,为旅行者绘制明信片,为报纸撰写文章,偶尔也能卖掉几幅作品。1922年,她参与创办市立博物馆;1923年,参与创建艺术家团体“大熊”(Der Große Bär),并于1925年在伯尔尼美术馆举办联展。在阿斯科纳,她是一个名人。1938年威瑞夫金逝世时,几乎全城的人都来参加

她的葬礼。

在俄国期间,威瑞夫金属于俄罗斯写实主义画派,主要创作社会题材的作品。中断绘画创作一段时间之后,她的画笔更为迅捷和富有表现力。在实践自己的色彩理论方面,威瑞夫金虽然没有迈出走向抽象的步伐,却激发了康定斯基的抽象创作灵感。阿斯科纳时期,在题材的选择上,她多次回归俄罗斯时期的早期创作;在色彩上,则结合了慕尼黑时期的表现手法。威瑞夫金对慕尼黑表现主义绘画的发展以及“蓝色骑士”画派的发端具有重要的意义,对雅弗兰斯基,甚至马尔克和康定斯基的绘画创作都具有一定的影响。但是,这一点长期被人们所忽视。

主要作品:《自画像》(*Selbstbildnis*, 1910年前后,慕尼黑,伦巴赫市立美术馆);《红色的树》(*Der rote Baum*, 1910,阿斯科纳,玛丽安娜·威瑞夫金基金会)。



艺术家团体



本章讨论正文部分所提及的几个最重要的艺术家团体,这些团体均有固定的组织形式。诸如未来主义和立体主义等某一风格流派的艺术群体,只是间或以联展的形式出现,缺乏固定的组织形式,因此不在本章的讨论范畴之内。

“抽象创作社”

艺术团体“圆与方”(Cerre et Carré)解散之后,1931年法国画家奥居斯特·埃尔班和比利时雕塑家乔治·范同格罗在巴黎组建艺术团体“抽象创作社”(Abstraction-Création),为抽象和无对象的艺术创作提供一个继续探索的平台。除了组织展览,该团体还举办读书会和讨论会,并出版年鉴。让·埃里昂(Jean Hélion)和奥古斯特·埃尔班编撰的五期年鉴记录了抽象创作社的主要活动。该团体一度拥有400名成员,其中包括汉斯·阿普、维利·鲍迈斯特(Willi Baumeister)、马克斯·比尔、罗伯特和索尼娅·德劳内、特奥·凡·杜斯堡、卢齐欧·封塔纳(Lucio Fontana)、瑙姆·嘉宝(Naum Gabo)、阿希尔·高尔基、瓦西里·康定斯基、埃尔·利西斯基、皮特·蒙德里安(Piet Mondrian)、索菲·托伊贝尔-阿普、弗里德里希·佛德姆贝格-基尔德瓦尔特(Friedrich Vordemberge-Gildewart)。该团体于1936年解散。

“艺术苏维埃”

1918年十一月革命之后,一批具有社会革命思想的艺术家和知识分子在柏林成立艺术团体“艺术苏维埃”(Arbeitsrat für Kunst),旨在创作贴近劳动人民,也就是无产阶级的艺术,借以施加直接的政治影响。发起人马克斯·陶特与哥哥布鲁诺·陶特、恩斯特·黑克尔(Ernst Heckel)、鲁道夫·贝凌(Rudolf Belling)、艺术史学家阿道夫·贝内(Adolf Behne)以及沃尔特·格罗

二十世纪西方艺术史·上卷

皮乌斯于12月共同创建了这一组织。格罗皮乌斯试图在包豪斯实现“艺术苏维埃”的理念,1919年接任协会的领导工作。1919至1920年前后,在“艺术苏维埃”的内部,以布鲁诺·陶特为核心,有一个秘密联盟,也就是所谓的“玻璃链条”,成员之间用匿名的方式彼此交换乌托邦的建筑构想。“艺术苏维埃”以举办前卫艺术展著称于世,1921年由于经济原因解散,并入“十一月集团”(Novembergruppe),该团体的大部分成员同时也是“艺术苏维埃”的成员。

艺术家团体“桥社”

1905年,弗里茨·布莱尔、恩斯特·路德维希·基希纳和卡尔·施密特-罗特卢夫在德累斯顿组建了艺术家团体“桥社”。该团体的成员多为年轻的建筑系学生,怀有强烈的使命感,开展了一系列活动。1906年,马克斯·佩希施泰因和年长许多的埃米尔·诺德加入桥社;1910年,奥托·穆勒(Otto Mueller)也成为其中的一员。瑞士艺术家库诺·阿密特和荷兰画家基斯·凡·东恩与桥社成员保持着密切的联系,亨利·马蒂斯和爱德华·蒙克则表示不愿意加入桥社。从1906年开始,随着成员的增加,桥社的规模不断扩大(1910年成员达到68名)。普通成员在缴纳会费后,每年可以获得由艺术家制作的年度画夹作品集。此外,桥社画家还组织了许多展览(截止到1913年桥社解散时,共计举办了70次展览)。其中最具影响的活动当属1910年9月1日至30日在德累斯顿阿诺德画廊举办的画展,展出了桥社成员阿密特、黑克尔、基希纳、佩希施泰因、施密特-罗特卢夫以及社外人士穆勒的95件作品。展览画册首次由艺术家自己构思和设计。画册中的画作没有采用昂贵的摄影方法复制,而是采用原版木刻,但是这些木刻作品并非出自被复制作品的艺术家之手。一年之后,桥社成员移居柏林(佩希施泰因和穆勒已在那里定居),继续开展活动。他们认定赫尔瓦特·瓦尔登是一个有责任心的策展人,后者为桥社的展览活动提供了大力的支持。

1913年桥社解散,起因是基希纳执笔的《桥社编年史》。毋庸置疑,个体成员之间不断强化的竞争感是引发争议的导火索。桥社强调合作以及放弃个人风格的目标,宣告失败。

1925年,久居瑞士的基希纳赴德国旅行,在阔别十余年后,与施密特-罗特卢夫和穆勒在柏林再度聚首。回返瑞士后,基希纳于1926年4月创作了一幅油画,这幅画可以视为“桥社”的遗作。这幅作品题为《一个艺术家团体》(*Eine Künstlergemeinschaft*,图35),画面中有四位男士,他们在团体解散时依然是“桥社”的成员。佩希施泰因在此之前已经宣布退出:在一个有着倾斜屋顶的小房间里,奥托·穆勒(吸着烟斗)、施密特-罗特卢夫、黑克尔和基希纳或坐或立,挤在一个角落里,视线投向虚空,或是带着讽刺的表情相互对视。基希纳的膝间放着他所撰写的编年史中的一页,双手处于讲话的姿态,与紧闭的双唇互为矛盾。他试图辩解,却已于事无补,朋友们不愿再听。这幅作品由此成为一段逝去时光的纪念碑,表明朋友之间的距离感是导致桥社必然失败的原因。

“圆 与 方”

为了促进无对象艺术的发展,与超现实主义划清界限,艺术批评家米歇尔·塞弗(Michel Seuphor)与来自乌拉圭的画家华金·托雷斯-加西亚(Joaquin Torres-García)在巴黎共同组建了一个艺术团体,“圆与方”指向无对象艺术发展的几何方向。通过出版杂志,“圆与方”很快成为国际知名的艺术团体,吸纳了来自欧洲各地的众多成员。1931年协会宣布解散,其成员以“抽象创作社”为平台继续开展各种活动。“圆与方”最为著名的展事当属1930年4月在巴黎“画廊23”举办的“国际建构主义艺术展”,汉斯·阿普和索菲·托伊贝尔-阿普、瓦西里·康定斯基、皮特·蒙德里安、阿梅代·奥藏方(Amédée Ozenfant)、埃里科·普兰坡里尼(Enrico Prampolini)、托雷斯-加西亚、安托尼·佩夫斯纳(Antoine Pevsner)和乔治·范同格罗参加了这次展览。

风 格 派

1917年,特奥·凡·杜斯堡出版了第一期《风格》杂志,撰稿人维尔莫斯·胡萨尔(Vilmos Huszár)、巴特·凡·德·莱克(Bart van der Leek)、皮特·蒙德里安、雅克布斯·约翰内斯·彼得·奥德等人于1918年组建了同名艺术

301 团体,并在第二年出版的杂志上发表了“风格派”的第一份宣言。^①该团体的目标在于,借助一种简化的几何造型语汇和对基本色的限制,对绘画、雕塑和建筑进行革新。但是,由于对不同艺术类别的优先权和纯粹主义的种类存在不同的看法,风格派处于不断的变化之中。奥德与凡·杜斯堡的合作以前者的退出宣告结束,凡·杜斯堡与蒙德里安的意见分歧导致后者与昔日的艺术同道中断联系多年。弗里德里希·佛德姆贝格-基尔德瓦尔特等其他运用建构主义手法进行创作的艺术家先后加入该团体。1931年,凡·杜斯堡去世,标志着《风格》杂志与风格派艺术团体的终结。

尽管存在种种意见分歧,风格派对于建筑和设计的发展仍然具有重要的影响。新造型主义^②的理念对包豪斯也有一定的影响。1921至1932年,凡·杜斯堡在魏玛生活,希望对包豪斯施加直接影响,但是收效甚微。除了蒙德里安和巴特·凡·德·莱克的绘画作品,基弗克住宅区、施罗德住宅,以及汉斯·阿普、索菲·托伊贝尔-阿普和凡·杜斯堡为斯特拉斯堡娱乐中心黎明宫(Aubette)所作的室内设计,均体现了风格派的主要理念。

“德意志制造联盟”

302 1907年,建筑师、设计师、工艺美术师、工业和手工业经营者组建了“德意志制造联盟”(Der Deutsche Werkbund),旨在为工业生产的日用品提供更好的造型设计。采用合适的加工材料、克服历史主义是协会追求的首要目标。^③制造联盟的灵感来自英国的艺术与工艺美术运动(Arts-and-Crafts-Bewegung)和维也纳工作坊(Wiener Werkstätten),后者也是德意志制造联盟成立委员会的一部分。制造联盟追求所谓的“德国品质”(Deutsche Wertarbeit),即借助一种面向当下的务实风格,使德国产品在世界市场上取得优势地位。制造联盟的组织中心最初设在德累斯顿附近的花园城市赫勒劳(Hellerau),1912年迁至柏林。1914年,制造联盟在科隆举办大型展览,彼

① 参见:本书第三章《材料》,第23节。

② 参见:本书第三章《材料》,第6节。

③ 参见:本书第三章《材料》,第3节。

得·贝伦斯(庆典大厅)、沃尔特·格罗皮乌斯(工厂建筑)、布鲁诺·陶特(玻璃展馆)、亨利·范德维德(制造联盟剧院)设计的作品脱颖而出。与展览相关联,范德维德与赫尔曼·穆特修斯展开了一场公开的论战,争议的焦点在于艺术个性(手工制作与艺术家个体的、创造性的劳动)与工业匿名性(工业和设计在标准化产品生产过程中的作用)孰轻孰重的问题。这一讨论在战后以穆特修斯观点的胜利而告终(包豪斯)。1918年之后,制造联盟积极参与包豪斯的教学与创作,致力于用新建筑风格设计社会保障住宅。1927年在斯图加特举行的“白院聚落展”以建筑原型展示住宅区建筑的各种可能性,这也是制造联盟的巅峰时期。1933年,制造联盟被解散;1946至1947年,制造联盟获得重组,但是再也无法恢复昔日的荣光和重要地位。

慕尼黑新艺术家协会

1909年1月,慕尼黑新艺术家协会(Neue Künstlervereinigung München [NKVM])在玛丽安娜·冯·威瑞夫金位于慕尼黑吉泽拉大街的沙龙宣告成立。除了阿列克谢·雅弗兰斯基、瓦西里·康定斯基、加布里尔·蒙特和威瑞夫金四位“穆尔瑙人”之外,创始会员还包括阿尔弗雷德·库宾、阿道夫·埃布斯劳、亚力山大·卡诺特以及两位艺术史学家。协会的宗旨在于通过举办联展彰显现代艺术,此外还将展示国内外其他现代艺术家的作品。1909年12月在慕尼黑唐豪瑟画廊(Galerie Tannhauser)举办的第一届展览,展出了16位艺术家的130余件作品,其中包括五位女性艺术家的作品。女性参展,对于当时所处的时代和人们对于女性创造性的认识而言,都是惊世骇俗之举。虽然展览在慕尼黑艺术评论界只收获了一片讥讽(例如弗里茨·冯·奥斯提尼[Fritz von Ostini]在1909年12月9日的《慕尼黑新消息报》上这样写道:“好像一个滑稽可笑的狂欢节玩笑”“色彩的疯狂”“无能者的想象”),却在接下来的十个月里在八个城市成功举行了巡展。在慕尼黑,只有一位生活处于相对隔绝状态的艺术家的为此感到激动,他就是弗兰茨·马尔克。

慕尼黑新艺术家协会的第二届展览于1910年9月举行,乔治·布拉克、安德烈·德朗、伯恩哈特·赫特格(Bernhard Hoetger)、基斯·凡·东恩、毕

加索和乔治·鲁奥(Georges Rouault)应邀参展。此次展览收获的艺术批评更为惨烈。卡尔·罗尔(Karl Rohe)把艺术家比作“精神病人”(“无可救药的精神错乱”),指出参展艺术家中“东欧人”众多,指责其作品整合了“野蛮的原始人”艺术与“新巴黎人的颓废”。弗兰茨·马尔克对这些批评进行了回应,不久他便成为慕尼黑新艺术家协会的成员,并在巡回展上展出了自己创作的四件作品。1911年新年之际,马尔克结识了康定斯基,相对于埃布斯劳和卡诺特,马尔克更多受到康定斯基的吸引。早在夏天,马尔克就已推测,艺术家之间的分歧将使协会走向分裂。在为第三届展览举办的作品评议会上,康定斯基的作品《构图5》由于形式主义的原因而落选,艺术理念的分歧最终演变为激烈的争吵。虽然威瑞夫金极力为康定斯基的作品辩护,但是她与雅弗兰斯基还是选择继续留在协会(原因迄今不明),康定斯基、马尔克、蒙特和库宾则宣布退出。

“十一月集团”

“十一月集团”的成立时间略早于“艺术苏维埃”,成立地点也在柏林,两个艺术团体的目标相近,成员也存在一定的交集。“十一月集团”的创始人是塞萨尔·克莱恩(César Klein)和马克斯·佩希施泰因,成员不仅包括造型艺术家,还有作家、电影制作人、戏剧界人士以及作曲家。“十一月集团”一度尝试在各地建立分支机构,但是未能成功。虽然协会成员并非全部居住在柏林,例如瓦西里·康定斯基,但是协会活动局限于柏林。艺术机构的民主化是协会追求的最高目标,为此应从艺术的教育机构入手(以包豪斯为榜样),把博物馆改造为进行国民教育的机构。此外,协会还要求为艺术家提供社会保障。“十一月集团”受到弗兰茨·费穆菲特(Franz Pfemfert)主办的《行动》(Die Aktion)杂志的支持。“十一月集团”尝试通过举办展览和讲座活动,传播协会的理念,推动各种“精神革命者”——表现主义者、立体主义者和未来主义者——进行艺术交流,与观众进行互动。1933年,“十一月集团”被柏林造型艺术家联合会扫地出门,并在1935年被取消协会资格。

“黄金分割社”

1912年,一群立体主义画家定期在雅克·维隆位于巴黎郊外皮托

(Puteaux)的画室聚会,探讨有关美学和艺术理论的问题。同年,他们举办联展,以“黄金分割”(Section d'Or)作为展览的名字,在纲领上强调精确的尺寸和比例关系。此外,他们还探讨未来主义有关运动描述的问题。胡安·格里斯、弗朗西斯·毕卡比亚、让·梅青格尔、费尔南·莱热和罗伯特·德劳内都是该组织的成员。与这些讨论相关,德劳内后来发展出所谓的奥菲斯主义。马塞尔·杜尚是维隆的小弟,有时也会参加聚会活动。协会成员迥异的绘画发展道路使这一艺术团体很快失去了存在的意义。

创造历史的展览

军械库展

306

1913年2月15日,美国第一个现代艺术展在纽约开幕。展出地点是一座昔日军营的军械库,展览也因此得名。在参展的1300余件作品中,大约三分之一来自欧洲,其中尤以法国居多。除了塞尚、凡·高、高更和修拉的作品,还有现代前卫艺术流派的代表作品。毕加索、马蒂斯、卢梭、莱热、康定斯基、毕卡比亚等人的作品首次在美国展出。大多数作品都找到了买家。马塞尔·杜尚的作品《下楼的裸女2号》曾在欧洲遭受冷遇,并引发了一场争吵,却使他在美国一夜成名。

蓝色骑士

艺术团体“蓝色骑士”在本书中多次被提及,事实上并不存在一个以此命名的艺术团体。“蓝色骑士”是康定斯基和马尔克组织的两次展览的名称,此外他们还出版了一本同名年鉴。

1911年夏,康定斯基和马尔克计划每年编纂一本有关现代艺术的刊物,名为《蓝色骑士》,由皮普出版社出版。在宣布退出慕尼黑新艺术家协会之后,他们用两周时间成功组织了“第一届蓝色骑士展”。展览与慕尼黑新艺术家协会的第三届展览同步举行,展出地点同为慕尼黑唐豪瑟画廊,展出空间彼此相邻。与此同时,他们开始筹划“第二届蓝色骑士展”,主要展出版画作品,保罗·克利也参加了这次展览。

307

“第一届蓝色骑士展”以及1912年出版的年鉴在当时并未引起特别的关注。第一次世界大战之后,有关蓝色骑士的展出和编辑活动陷入被遗忘的状态。直到20世纪20年代末,人们才开始使用“蓝色骑士”作为这一艺术家群体的标志,“桥社”和“蓝色骑士”的成员常被混为一谈。1937年,“蓝色骑士”广义上的成员悉数被贴上“堕落”的标签,在第二次世界大战期间长期遭受打压。战后,德国的表现主义艺术家胜利回归。“桥社”和“蓝色骑士”成员的作品被翻印,出现在各种读物或是起居室中,甚至作为邮票发行。直到20世纪末,人们才对蓝色骑士进行了大量细致而深入的研究。

二十世纪西方艺术史·上卷

堕落艺术展

308

“大德意志艺术展”开幕后的第二天，在慕尼黑德意志艺术之家附近的吉泽拉大街4号，“堕落艺术展”也拉开了帷幕。这虽然不是在德国举办的首个诋毁现代艺术的展览，却是规模最大的一个。为了筹备展览，1937年7月初，帝国造型艺术协会的会长阿道夫·齐格勒(Adolf Ziegler)与筹备委员会的成员一同前往德国各地最重要的博物馆，查收“堕落”的艺术作品。大约120名艺术家的600余件作品被悬挂在狭窄拥挤的空间内。墙上标示着与作品相关的评语，例如“犹太种族灵魂的启示”“文化布尔什维克的进军计划”“对德意志妇女的讥讽”“理想：白痴与妓女”“被压抑的犹太人对沙漠的渴望”“黑人在德国成为堕落艺术的种族理想”。作品旁边标示艺术家的姓名、博物馆购买作品时支付的费用，但是对于画作交易过程中的通胀因素没有作出任何说明。有一句话在每件作品旁不断重复出现：“用德意志劳动人民上交的税款支付。”

“被参展”的代表艺术家有马克斯·贝克曼、马克·夏加尔、洛维斯·科林斯、奥托·迪克斯、利昂内尔·法宁格、乔治·格罗兹、埃里希·黑克尔、瓦西里·康定斯基、恩斯特·路德维希·基希纳、保罗·克利、弗兰茨·马尔克、奥斯卡·施莱默、卡尔·施密特-罗特卢夫和库尔特·施威特斯。个别艺术家被列入参选名单，出乎人们的意料，例如埃米尔·诺德。德意志军官团对于弗兰茨·马尔克的人选提出强烈抗议，马尔克曾在第一次世界大战中荣获铁十字一等勋章，1916年在凡尔登前线阵亡。在其他八个城市举办的“堕落艺术”巡回展上，马尔克的作品被取下。

“堕落艺术展”的观众超过200万人次。在慕尼黑的展览活动原定于9月30日结束，后来被延长至11月30日。从1938年2月到1941年8月，展览在柏林、莱比锡、杜塞尔多夫、汉堡、法兰克福、维也纳、萨尔茨堡、什切青和哈勒继续进行。参观者人数之众，超过“大德意志艺术展”四倍。人们之所以前来观看展览，并不完全是为了宣泄对现代艺术的愤恨。许多参观者是为了再次近距离地欣赏这些作品，1933年之前这些作品曾是德意志文化的一部分。

少数被参展的艺术家在战后恢复了曾经的荣耀,但是他们中的大多数人都被不公正地遗忘了,例如汉斯·克里斯托夫·德雷克塞尔(Hans Christoph Drexel),他曾与卡尔·恩斯特·奥斯特豪斯(Karl Ernst Osthaus)共同创办福克旺艺术学校(Folkwangschule),后来又开创了合唱素描疗法,战后他只能靠开设绘画课程维持生计。许多艺术家和德雷克塞尔一样,被打上“堕落”的印记,逐出艺术创作之路,后来再也没能重返职业创作的轨道。他们的故事还没有被书写。

第一届国际达达展

1920年6月30日至8月25日,在奥托·布尔夏德(Otto Burchard)博士位于柏林的艺术品商店举办了“第一届国际达达展”,策展人分别为乔治·格罗兹、拉乌尔·豪斯曼和约翰·哈特菲尔德。尝试把达达作为一种国际性的同质现象进行展示,这是第一次,也是唯一一次,因为同质并不符合事实,达达的活力在于异质。因此,参展艺术家既没有参与任何封闭性的运动,也谈不上隶属于某一艺术团体。除了展览的组织者,参展艺术家还包括柏林达达俱乐部的约翰内斯·巴德尔、威兰德·赫兹菲尔德和汉娜·赫希,此外还有格罗兹的许多朋友。马克斯·恩斯特和约翰·巴尔盖德代表科隆达达,汉斯·阿普和弗朗西斯·毕卡比亚分别代表苏黎世达达和巴黎达达。奥托·迪克斯等若干来自德国的艺术家也展出了自己的作品。库尔特·施威特斯没有参展,他的作品对于柏林人来说太普通了。

展览得到奥托·布尔夏德的资助,他是中国瓷器专家。这次展览展出的作品极为不同,有巨幅油画,也有传单拼贴和空间装置。按照展览的程式,原作和复制品被并肩陈列。狭义的艺术和天才概念被彻底颠覆。相对于作品是否出自大师之手,作品的政治思想更为重要。因此中学生汉斯·海因茨·施图肯施密特(Hans Heinz Stuckenschmidt)和14岁少年汉斯·齐图恩(Hans Citroën)的作品也应邀参展。由于参展作品“有辱帝国国防军”而引发诉讼,艺术评论家积极为被告格罗兹和哈特菲尔德辩护,宣布这些有伤风化的作品是艺术。

此次展览的参观人数不值一提(截止到7月15日共有310名观众),但是

二十
世纪
西方
艺术
史·
上卷

这种探讨艺术的新颖方式却影响了一个时代。

第一届德国秋季沙龙展

以巴黎秋季沙龙展为榜样,赫尔瓦特·瓦尔登与以“蓝色骑士”为核心的慕尼黑艺术家共同举办了“第一届德国秋季沙龙展”,旨在展示现代艺术的所有流派。瓦尔登在波茨坦大街特别租用了一个大厅作为展览场地,展览于1913年9月20日至12月1日举行,展出了来自法国、德国、俄国、荷兰、瑞士、意大利、奥地利和美国的90位艺术家的366件作品。其中最为引人注目的几位艺术家分别是:有“现实主义之父”之称的海关收税员亨利·卢梭,罗伯特和索尼娅·德劳内,未来主义者以及展览的协办者弗兰茨·马尔克、奥古斯特·马克和瓦西里·康定斯基。展览在当时虽然吸引了媒体的普遍关注,但是收获的艺术批评大多是攻击性的。现在看来,对于今天所谓“经典的现代”而言,“第一届德国秋季沙龙展”为其提供了一个出色的展示平台,虽然毕加索和马蒂斯没有参加这次展览。

311

大德意志艺术展

德意志艺术之家历时四年建造完成,1937年7月18日,“大德意志艺术展”在此揭幕。自1888年开始,慕尼黑艺术家协会每年在玻璃宫举办一次展览,直到1931年玻璃宫被烧毁。德意志艺术之家落成之后,昔日的传统得以继续。“大德意志艺术展”旨在对德意志艺术进行一次概括式的全面展示。一个由艺术家组成的评审委员会从15000件参选作品中挑选出10%左右的作品,希特勒和戈培尔于6月初对这些作品进行了审阅。希特勒对于评选结果深感惊讶,认为入选作品不符合其所设定的“德意志艺术”的标准。他解除了评委会的职务,任命国家社会主义德意志工人党(NSDAP)的帝国形象发言人海因里希·霍夫曼(Heinrich Hoffmann)重新策划展览。与此同时,宣传部长戈培尔计划举办一个耻辱展,以便让德国民众最终明了,何为“堕落”的艺术。有关“堕落艺术展”的理念可以追溯到“大德意志艺术展”评审委员会的评选标准。

霍夫曼在原有评审结果的基础之上,清除了大约500件作品。展览最终

展示了 557 名艺术家的 1 188 件作品,包括油画、雕塑、版画、牌匾和纪念章。其中,油画作品按照题材分为风景、静物、动物画、肖像、隐喻(多为裸体素描)、工业风景、运动员、农民的日常生活、作为种族纯正保证的母亲、从事与自然相关职业的男性(猎人、伐木工人、牧人)等。以 19 世纪学院派历史画、风俗画和类型画为榜样的作品风格尤其受到尊崇。这些作品技法精准,风格保守,与新客观性所追求的纯粹现实主义毫无共通之处。这次展览的平庸不仅受到德文版《布拉格日报》(*Prager Tagblatt*)的批评,戈培尔自己也承认,无论是从艺术性还是宣传性来看,这次展览都没有独到之处。正如“堕落艺术展”所展示的那样,纳粹虽然清楚地知晓他们拒绝哪种艺术表达方式,但是对于他们所主张的“德意志艺术”却缺少一种明确的界定。随后几年举行的“大德意志艺术展”,始终没有解决这一问题。

312

新 客 观 性

1923 年,曼海姆艺术博物馆的馆长古斯塔夫·弗里德里希·哈特劳普策划了一个展览,“名字可以叫作‘新客观性’”。参展艺术家的作品,“应该是过去十年中,既非印象主义的消解,又非表现主义的抽象,也不是纯粹建构主义走向内心的作品”。展览于 1925 年举行,并由此步入史册。展览名为“新客观性——自表现主义以来的德意志绘画”,展出作品分别来自马克斯·贝克曼、奥托·迪克斯、乔治·格罗兹、卡尔·胡布赫(Karl Hubbuch)、亚力山大·卡诺特、乔治·肖尔茨(Georg Scholz)和格奥尔格·施林普夫(Georg Schrimpf)。在画册的序言中,哈特劳普明确指出,展出的作品指向物体的纯粹外部特征,与从现实世界中撕裂的客观性无关,也与那些寻求永恒物体的作品不同。

秋 季 沙 龙 展

313

巴黎“秋季沙龙展”成立于 1903 年,每年 10 月或 11 月在大皇宫举行,旨在展示现代的、后印象主义流派的艺术作品。1905 年,马蒂斯和他的朋友们在此举办群展,由此诞生了“野兽派”这一概念。1907 年,秋季沙龙举办了大型的塞尚作品回顾展,布拉克由此获得灵感,创作了第一批立体主义绘画作

品,并在1908年的秋季沙龙展上展出。1911年立体主义者在秋季沙龙举办群展。秋季沙龙也给包括康定斯基(从1904年开始)在内的外国艺术家展出作品的机会。直到20世纪50年代,秋季沙龙展一直是前卫艺术的重要阵地,但是后来影响力逐渐减弱。

独立沙龙展

为了与“沙龙展”及其学术评审团抗衡,1886年“独立艺术家协会”在巴黎宣告成立。在此之前两年,年轻艺术家举办了首届未经评审的作品展。“独立沙龙展”每年春季举行,最初主要展出新印象主义的作品,世纪之交新的艺术流派不断涌现,后来又加入了野兽派和立体主义者的作品。1914年之后,“独立沙龙展”的影响力逐渐落后于“秋季沙龙展”。

第四届特殊联盟展

“特殊联盟”是一个由艺术家、收藏家和策展人组成的联合会,1909年在杜塞尔多夫成立,旨在促进现代艺术的发展,由卡尔·恩斯特·奥斯特豪斯出任主席。1912年5月25日至9月30日在科隆美术馆举办的“第四届特殊联盟展”上,展出了前卫艺术最重要的代表人物的作品,“特殊联盟”由此一举成名。由于在展览筹备阶段发生争执,奥古斯特·马克退出了评审团。以“蓝色骑士”为核心的慕尼黑艺术家因此失去了代言人,作品未能得到充分的展示。未来主义艺术作品则完全不在评审团的考虑范围之内。尽管如此,“第四届特殊联盟展”仍然不失为一项盛事,它首次在德国展示了法国前卫艺术的全貌:展出作品主要来自凡·高(107幅油画)、爱德华·蒙克(32幅油画)、保罗·塞尚(26件作品)和保罗·高更(25件作品)。此外,还展出了毕加索、马蒂斯、德朗、波纳尔(Bonnard)、霍德勒、塞冈第尼(Segantini)、柯克西卡(Kokoschka)和埃贡·席勒(Egon Schiele)的作品。“桥社”“蓝色骑士”和莱茵表现主义的画家代表德国参展。这次展览是纽约“军械库展”的榜样。在柏林,赫尔瓦特·瓦尔登举办了“德意志表现主义艺术展”,展出被科隆“特殊联盟展”拒之门外的作品,并与弗兰茨·马尔克开始筹划“第一届德意志秋季沙龙展”。

收藏家、策展人、批评家

纪尧姆·阿波利奈尔

1880年8月26日(罗马)—1918年11月9日(巴黎)

身为作家和诗人的纪尧姆·阿波利奈尔,1905年开始撰写艺术评论。没有一位艺术评论家像他这样热衷于现代艺术。毕加索、布拉克、马蒂斯、德劳内以及许多艺术家的作品之所以出名,很大程度上得益于他的文章。在野兽派、立体主义和未来主义遭到排斥的时代,阿波利奈尔为他们辩护。神秘主义这一概念,追本溯源,也是他最先用于评价德劳内的作品。虽然他的性格在今天看来仍不失怪异,但是他对艺术流派有一种异乎寻常的理解力,而这些艺术流派今天均已成为“经典现代”的里程碑。

阿尔伯特·C. 巴恩斯

1872年1月2日(费城)—1951年7月24日(宾夕法尼亚州切斯特县)

阿尔伯特·巴恩斯生于费城,从医学专业毕业之后,他接受一家制药公司的委托,前往柏林和海德堡从事研究工作。在那里,他研制出一种治疗眼部感染的药物,尤其适用于新生儿。他在美国推广这一药物,由此致富。在此期间,他成立了一家公司,并为雇员制定了一个包括艺术教育在内的继续教育计划。针对这一计划,他开始艺术收藏。1921年,他首次委托画家威廉·格拉肯斯(William Glackens)前往巴黎,购买欧洲的现代绘画作品。后来,他亲自前往欧洲,与格特鲁德·斯泰因和列奥·斯泰因(Leo Stein)等形形色色的艺术品商人以及马蒂斯和毕加索等艺术家建立了联系。

316

1923年,巴恩斯开办了一所艺术学校。1925年,他在宾夕法尼亚州的梅里恩(Merion)为自己的艺术收藏建造了一座小型的宫殿。作品涵盖古代大师的经典、现代派的艺术、中国和日本的水墨画,此外还有非洲的雕塑,以及门饰等手工艺品,陈列的方式完全颠覆了当时的观赏习惯,使人联想到《蓝色

骑士年鉴》，展现了巴恩斯收藏理念的前瞻性。

每月一次，非专业的艺术爱好者可以通过书面形式申请参观巴恩斯的收藏，艺术史学家原则上谢绝入内。埃尔文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)当年冒充阿尔伯特·爱因斯坦和托马斯·曼的司机才得以进入。

巴恩斯去世之后，他的艺术基金会由林肯非裔美国人大学代为管理，展出条件保持不变：不可以制作彩色复制品，藏品概不外借，每月开放一次。后来由于基金会入不敷出，建筑物急需修缮，巴恩斯的收藏被迫进行了一次全球巡展，足迹遍布华盛顿、巴黎、东京、沃斯堡、多伦多、慕尼黑，最后回到梅里恩，继续遵照巴恩斯的安排进行展出。这次巡展带来足够的收益，用以修缮梅里恩宫，但是不足以维护日常的展出活动。虽然后来展出时间适当放宽，但是巴恩斯的收藏还是再度陷入了经济困境。

丹尼尔·亨利·坎韦勒

1884年6月25日(曼海姆)—1979年1月11日(巴黎)

丹尼尔·亨利·坎韦勒在斯图加特的一个富裕之家长大，1902年被父母送往巴黎，在一个股票经纪人那里做见习生。在伦敦生活了一段时间之后，1905至1906年间，他决定成为一名艺术品商人，获得多位亲属的经济支持。他于1907年回到巴黎着手收藏野兽派的作品，结识了毕加索和住在蒙马特“洗衣船”的其他艺术家，从1909年开始从事出版业务。1912年他与布拉克、德朗和毕加索分别签订了代理合同，1913年胡安·格里斯也成为他的签约画家。第一次世界大战爆发后，坎韦勒避走瑞士，在那里结识了达达主义者，1920年重返巴黎时，他的收藏被悉数没收。在拍卖会上，他回购了部分作品。直到1979年逝世之前，坎韦勒一直从事艺术品交易，是巴黎最重要的艺术收藏家，主要代理立体主义画家、毕加索和克利等人的作品。

伯恩哈特·科勒

1849年(德国埃里尔若德)—1927年3月30日(柏林)

柏林的工厂主伯恩哈特·科勒是奥古斯特·马克岳母的表弟。他最初收藏柏林、慕尼黑和魏玛画派的保守作品。1908年他和马克夫妇一同前往巴黎,受到马克的启发,购买了许多印象主义者的作品。后来,奥古斯特·马克与他的兄弟赫尔穆特·马克(Helmuth Macke)以及小伯恩哈特·科勒(Bernhard jun. Koehler)一起结识了弗兰茨·马尔克。1910年,伯恩哈特·科勒也与马尔克建立了联系。他每月向马尔克提供固定的生活费用,每年换取一定数目的画作。科勒最终拥有30件马尔克的作品,马克和海因里希·坎彭东克(Heinrich Campendonck)的作品各30件,此外,还有罗伯特·德劳内、利昂内尔·法宁格、阿列克谢·雅弗兰斯基、保罗·克利、加布里尔·蒙特以及“桥社”艺术家的作品。科勒作为赞助人,资助了《蓝色骑士年鉴》和1913年的“第一届德意志秋季沙龙展”。1912年举办的“特殊联盟展”,科勒也出借了几件作品。直到去世,他一直以出借收藏品的方式支持德国博物馆的展出活动。

他的儿子小伯恩哈特·科勒继承了父亲的收藏。1965年,小科勒的遗孀艾莉·科勒(Elly Koehler)把代表经典现代的作品捐赠给了慕尼黑伦巴赫市立美术馆,该馆当时已拥有加布里尔·蒙特的大部分收藏。

卡尔·恩斯特·奥斯特豪斯

1874年4月15日(德国哈根)—1921年3月27日(意大利梅拉诺)

奥斯特豪斯是银行家之子,曾学习哲学、文学和艺术史。1896年,他获得一笔价值百万的遗产,开始收集自然科学和民族志方面的物品,后来专注于艺术收藏。1900年,他与亨利·范德维德会面,计划在哈根市建立一座福克旺博物馆,由范德维德负责博物馆内部空间的设计。博物馆于1902年开馆,

二十
世纪
西方
艺术
史·
上卷

319

格特鲁德·斯泰因

1874年2月3日(宾夕法尼亚州阿勒格尼市)—

1946年7月27日(塞纳河畔讷伊)

1903年,格特鲁德·斯泰因和她的兄长列奥一起定居巴黎,开始收藏现代艺术,并开办沙龙。当时的造型艺术家和作家常常在斯泰因的沙龙聚会,其中包括马蒂斯、毕加索以及后来的欧内斯特·海明威。1912年斯泰因兄妹分道扬镳,收藏也被一分为二。格特鲁德和女友爱丽丝·B.托克拉斯(Alice B. Toklas)一起继续住在弗勒吕街27号。格特鲁德主要收藏友人毕加索的作品,列奥收藏马蒂斯和雷诺阿的绘画。斯泰因收藏的大部分作品后来被巴恩斯购买,数十年远离公众。

在斯泰因沙龙,艺术家和批评家有机会欣赏马蒂斯、毕加索、布拉克和格里斯创作的最新作品。作家乔伊斯和海明威长期受到格特鲁德著作的影响。格特鲁德的名句“一朵玫瑰是一朵玫瑰是一朵玫瑰”,赋予众多艺术家以灵感,其中包括蒂姆·乌尔利克斯(Timm Ulrichs)。

路易·沃克赛勒

1870年1月1日(巴黎)—1943年7月21日(塞纳河畔讷伊)

艺术批评家路易·沃克赛勒,原名路易·梅耶(Louis Mayer)。从1896

年开始,他以“沃克赛勒”作为笔名,为《吉尔·布拉斯报》撰写专栏“艺术生活”。20 世纪初的许多艺术流派的名称都受到他的影响,虽然大多数具有贬讽的意味。野兽派和立体主义这两个概念就是沃克赛勒最先提出的。

赫尔瓦特·瓦尔登

320

1878 年 9 月 16 日(柏林)—1941 年 10 月 31 日(苏联萨拉托夫)

音乐家赫尔瓦特·瓦尔登,原名格奥尔格·莱文(Georg Levin),1901 至 1912 年间与埃尔泽·拉斯克-舒勒(Else Lasker-Schüler)结婚,从 1910 年开始出版《狂飙》杂志,1912 年开办同名画廊,主要展出表现主义艺术家的作品。1913 年,他在柏林组织了“第一届德意志秋季沙龙展”,使未来主义在德国为人所知。第一次世界大战之后,他继续展出表现主义艺术家的作品,其中包括团结在“蓝色骑士”周围的艺术家。1932 年,瓦尔登出版了最后一期《狂飙》杂志,之后关闭画廊,移居苏联。

附 录

参 考 文 献

概 论

- Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880 – 1940. Vollst. Nachdr. Berlin [u. a.]: Propyläen Verlag, 1985. (Propyläen Kunstgeschichte. 12.)
- Modell Bauhaus. [Ausstellungskatalog. Weimar/Berlin.] Ostfildern 2009.
- Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. München 2001.
- Wolter, Bettina-Martine (Hrsg.): Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915 – 1932. [Ausstellungskatalog. Schirn Kunsthalle Frankfurt.] 1992.
- Szeemann, Harald (Hrsg.): Monte Verità, Berg der Wahrheit. [Ausstellungskatalog. Akademie der Künste Berlin.] 1979.

建 筑

- Benevolo, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. 2 Bde. München 1964.
- Bürkle, Johann Christoph: El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel. [Ausstellungskatalog. ETH-Hönggerberg, Zürich.] 1991.
- Droste, Magdalene: Bauhaus 1919 – 1933. Köln 1990.
- Fanelli, Giovanni: De Stijl. Rom [u. a.] 1983.
- Harten, Jürgen [u. a.] (Hg.): »Die Axt hat geblüht ...« Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde. [Ausstellungskatalog. Städtische Kunsthalle Düsseldorf.] 1987.

- Hölz, Christoph (Hrsg.): Freiräume. Häuser, die Geschichte machten 1920 – 1984, München 1998.
- Kirsch, Karin: Die Weißenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellung »Die Wohnung« – Stuttgart 1927. Stuttgart 1987.
- Kirsch, Karin: Werkbund-Ausstellung »Die Wohnung«, Stuttgart 1927. Stuttgart 1993.
- Kirsch, Karin: (Hrsg.): Briefe zur Weißenhofsiedlung. Stuttgart 1997.
- Kostof, Spiro: Geschichte der Architektur. Bd. 3: Vom Klassizismus bis zur Moderne. Stuttgart 1993.
- Lane, Barbara M.: Architektur und Politik in Deutschland. 1918 – 1945. Braunschweig [u. a.] 1986.
- Magnago Lampugnani, Vittorio: Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1980.
- Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933 – 1945. München 1993.
- Noever, Peter (Hrsg.): Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit. Mit Beitr. Von Boris Groys [u. a.]. München [u. a.] 1994.
- Pahl, Jürgen: Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume. München [u. a.] 1999.
- Pehnt, Wolfgang: Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts. München 1983.
- Pfammater, Ulrich: Moderne und Macht. »Razionalismo«; italienische Architekten 1927 – 1942. 2., durchges. und erw. Aufl. Braunschweig 1996.
- Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Zsgest. und komm. von Ulrich Conrads. Gütersloh [u. a.] 1964.

绘画与雕塑

- Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln 1992.
- Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der »Neuen Künstlervereinigung München« zum

- »Blauen Reiter«. Hrsg. Von Annegret Hoberg und Helmut Friedel. [Ausstellungskatalog. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.] 1999.
- Entfesselt. Die russische Bühne 1900 – 1930. [Ausstellungskatalog. Akademie der Schönen Künste München.] 1994.
- Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905 – 1920. [Ausstellungskatalog. Nationalgalerie Berlin.] 1986
- Fry, Edward; Der Kubismus. Köln 1966.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno; Geschichte des Films. München [u. a.] 1973.
- Hopfengart, Christine (Hrsg.); Der Blaue Reiter. [Ausstellungskatalog. Kunsthalle Bremen]. 2000.
- Kahnweiler, Daniel-Henry; Der Weg zum Kubismus. München 1920. Neuaufl. Stuttgart 1958.
- La joie de vivre. Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection. [Ausstellungskatalog. Haus der Kunst München.] 1993.
- Richter, Hans; Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1964.
- Partsch, Susanna; Wer malte zuerst Kuben und Kreise? Der Streit über die Anfänge der abstrakten Malerei. In: Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänger der Kunstwissenschaft. Fs. Für Peter Cornelius Claussen. Hildesheim [u. a.] 2004. S. 351 – 356.
- Partsch, Susanna; Die 101 wichtigsten Fragen; Moderne Kunst. München 2005.
- Rubin, William (Hrsg.); Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg; Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek 1993.
- Schneede, Uwe M.; Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. München 2001.
- Schuster, Peter-Klau (Hrsg.); Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. [Ausstellungskatalog. Nationalgalerie Berlin.] 1999.
- Tanz in der Moderne. [Ausstellungskatalog. Kunsthalle in Emden.] Köln 1996.
- Werckmeister, Otto Karl; Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus. München [u. a.] 1997.

人名索引

- Aalto, Alvar (1898—1976) 阿尔瓦·阿尔托 106f., 248
- Abel, Adolf (1882—1968) 阿道夫·阿贝尔 110
- Adler, Dankmar (1844—1900) 丹克玛·阿德勒 26
- Amiet, Cuno (1868—1961) 库诺·阿密特 272, 297
- Angrand, Charles (1854—1926) 查尔斯·安格兰特 112
- Apollinaire, Guillaume (1880—1918) 纪尧姆·阿波利奈尔 32, 35, 54, 120, 215f., 218f., 221f., 253f., 261, 283, 291, 315
- Aragon, Louis (1897—1982) 路易·阿拉贡 54, 168
- Archipenko, Alexander (1887—1964) 亚历山大·阿尔西品科 38, 123, 147, 240, 247
- Arensberg, Walter (1878—1954) 沃尔特·阿伦斯贝格 59, 62, 258ff.
- Arp, Hans oder Jean (1887—1966) 汉斯·阿普 17, 50, 55, 168, 248, 254, 261ff., 269, 296, 300f., 309
- Ažbè, Anton (1862—1905) 安东·阿兹贝 271, 273
- Baader, Johannes (1875—1955) 约翰内斯·巴德尔 50f., 309
- Baargeld, Johannes Theodor (1891—1927) 约翰内斯·特奥多尔·巴尔盖德 51, 168, 261, 309
- Baldung, Hans, gen. Grien (1484/85—1545) 汉斯·巴尔东(格里恩) 191
- Ball, Hugo (1886—1927) 雨果·波尔 50
- Ball-Hennings, Emmy s. Hennings, Emmy 艾米·波尔-亨宁斯(见: 艾米·亨宁斯)
- Balla, Giacomo (1871—1958) 贾科莫·巴拉 39, 50, 126, 126f. 226, 245
- Barlach, Ernst (1870—1938) 恩斯特·巴拉赫 20
- Barnes, Albert C. (1872—1951) 阿尔伯特·C.巴恩斯 112, 114, 315f., 319

- Baumeister, Willi (1889—1955) 维利·鲍迈斯特 297
- Beardsley, Aubrey (1872—1898) 奥伯利·比亚兹莱 246
- Beckmann, Max (1884—1950) 马克斯·贝克曼 19, 45, 50, 64, 138, 182, 183, 184, 193, 241ff., 308, 312
- Behrens, Peter (1868—1940) 彼得·贝伦斯 24, 74, 77ff., 78, 80, 92, 94, 105, 243ff., 264, 302
- Belling, Rudolf (1886—1972) 鲁道夫·贝凌 297
- Benjamin, Walter (1892—1940) 瓦尔特·本雅明 198
- Benn, Gottfried (1886—1956) 高特弗里德·贝恩 21
- Bernard, Emile (1868—1941) 埃米尔·伯纳德 33
- Bernini, Lorenzo (1598—1680) 洛伦佐·贝尔尼尼 164
- Bill, Max (1908—1994) 马克斯·比尔 14, 296
- Bleyl, Fritz (1880—1966) 弗里茨·布莱尔 40, 276, 297
- Bloch, Ernst (1895—1977) 恩斯特·布洛赫 21
- Boccioni, Umberto (1882—1916) 翁贝托·波丘尼 38f., 127f., 129, 226, 245f.
- Bofinger, Manfred (1941—2006) 曼弗雷德·博芬格 156
- Bonnard, Pierre (1867—1947) 皮埃尔·波纳尔 314
- Bourgeois, Victor (1897—1962) 维克多·伯若阿 92
- Brancusi, Constantin (1876—1957) 康斯坦丁·布朗库西 38, 121, 122, 123, 125, 147, 160, 247f., 259
- Braque, Georges (1882—1963) 乔治·布拉克 33ff., 36, 115, 117, 118, 119, 130, 215f., 240, 249f., 291f., 303, 313, 315, 317, 319
- Brecht, Bertolt (1898—1956) 贝托尔特·布莱希特 19
- Breton, André (1896—1966) 安德烈·布勒东 54, 168, 175, 235, 251f., 261, 264
- Breuer, Marcel (1902—1981) 马塞尔·布罗伊尔 14, 52, 90, 93f., 212, 265
- Brugman, Til (1888—1958) 梯尔·布鲁格曼 269f.
- Bruno-Schmitz, Angelica (1892—1957) 安吉利卡·布鲁诺-施密茨 240
- Buñuel, Luis (1900—1983) 路易·布努艾尔 56, 70, 251
- Burljuk, David (1882—1967) 大卫·布尔柳克 47
- Burljuk, Wladimir (1866—1917) 弗拉基米尔·布尔柳克 47

- Cage, John (1912—1992) 约翰·凯奇 61
- Calder, Alexander (1898—1976) 亚历山大·考尔德 170
- Campendonck, Heinrich (1889—1957) 海因里希·坎彭东克 318
- Caro, Anthony (1924—2013) 安东尼·卡罗 165
- Carrà, Carlo (1881—1966) 卡洛·卡拉 39, 65, 153, 226
- Carrington, Leonora (1917—2011) 利奥诺拉·卡林顿 262
- Cartier-Bresson, Henri (1908—2004) 亨利·卡地亚·布列松 68
- Cassirer, Paul (1871—1926) 保罗·卡西尔 42
- Cézanne, Paul (1839—1906) 保罗·塞尚 11, 31, 33f., 36, 38, 113, 116, 119, 216, 245, 249, 253, 258, 272, 278, 285, 292, 306, 313f.
- Chagall, Marc (1887—1985) 马克·夏加尔 281, 285, 308
- Clair, René (1898—1981) 勒内·克莱尔 69f.
- Corinth, Lovis (1858—1925) 洛维斯·科林斯 283, 308
- Courbet, Gustave (1819—1877) 古斯塔夫·库尔贝 11
- Crevel, René (1900—1935) 雷内·克莱威 168
- Crotti, Jean (1878—1958) 让·克罗蒂 258
- Cvijanovic, Alexander (1923—) 亚力山大·茨维亚诺维奇 265
- Dalí, Salvator (1904—1989) 萨尔瓦多·达利 55ff., 63, 70, 168, 173ff., 250ff., 264
- De Chirico, Giorgio (1888—1978) 乔治·德·基里科 56, 109, 153, 165f., 168, 263
- Dejneka, Alexander (1899—1969) 亚力山大·杰伊涅卡 185, 186
- Delacroix, Eugène (1798—1863) 欧仁·德拉克罗瓦 11
- Delaunay, Robert (1885—1941) 罗伯特·德劳内 17, 36f., 44, 120f., 139, 142f., 221, 223f., 253ff., 261, 263, 278, 283f., 288, 296, 305, 310, 315, 318
- Delaunay-Terk, Sonja (1885—1979) 索尼娅·德劳内-特克 17, 36, 120, 253ff., 275, 296, 310
- Delveaux, Paul (1897—1994) 保罗·德尔沃 55
- Derain, André (1880—1954) 安德烈·德朗 32f., 65, 216, 291, 303, 314, 317
- Dermée, Paul (1886—1951) 保罗·德尔梅 280
- Desnos, Robert (1900—1945) 罗伯特·德斯诺斯 168

- Diaghilew, Serge (1872—1929) 谢尔盖·季亚基列夫 292
- Disney, Walt (1901—1966) 沃尔特·迪斯尼 70
- Dix, Otto (1891—1969) 奥托·迪克斯 51, 54, 64, 152, 180f., 255ff., 308f., 312
- Döcker, Richard (1894—1968) 理查·多克 92
- Doesburg, Theo van (1883—1931) 特奥·凡·杜斯堡 26, 46, 52, 95f., 207, 233, 269, 296, 300f.
- Dongen, Kees van (1877—1968) 基斯·凡·东恩 33, 297, 303
- Dostojewskij, Fjodor (1821—1881) 费奥多尔·陀思妥耶夫斯基 168
- Dottori, Gherardo (1888—1977) 格拉多·多托里 40
- Dreier, Katherine (1876—1952) 凯瑟琳·德莱尔 169, 258ff.
- Drexel, Hans Christoph (1886—1979) 汉斯·克里斯托夫·德雷克塞尔 309
- Duchamp, Marcel (1887—1968) 马塞尔·杜尚 37, 51, 57, 58, 59—63, 70, 169ff., 177, 190, 238f., 247, 258ff., 263, 305f.
- Duchamp, Suzanne (1889—1963) 苏珊·杜尚 258
- Duchamp-Villon, Raymond (1876—1918) 雷蒙·杜尚-维隆 258
- Dulac, Germaine (1882—1942) 杰曼·杜拉克 70
- Eggeling, Viking (1880—1925) 维京·埃格灵 70
- Ehn, Karl (1884—1957) 卡尔·恩 29
- Ehrenburg, Ilja (1891—1967) 伊里亚·爱伦堡 282
- Einstein, Albert (1879—1955) 阿尔伯特·爱因斯坦 83—86, 149, 316
- Eisenstein, Sergeji (1898—1948) 谢尔盖·爱森斯坦 39, 71, 196f.
- Éluard, Paul (1895—1952) 保罗·艾吕雅 168, 237, 251, 261f., 264
- Erbslöh, Adolf (1888—1947) 阿道夫·埃布斯劳 272, 287, 302f.
- Ernst, Max (1891—1976) 马克斯·恩斯特 17, 51, 55, 57, 167, 167ff., 193, 237f., 261ff., 309
- Exter, Alexandra (1882—1949) 亚历山德拉·艾克斯特 18, 48
- Ey, Johanna (1864—1947) 约翰娜·爱 255, 261
- Feininger, Lux (1910—2011) 鲁克斯·法宁格 158

- Feininger, Lyonel (1871—1956) 利昂内尔·法宁格 49, 158, 204, 272, 275, 308, 318
- Feuchtwanger, Lion (1884—1958) 利翁·福伊希特万格 198
- Feuerbach, Anselm (1829—1880) 安塞姆·费尔巴哈 318
- Finlay-Freundlich, Erwin (1885—1964) 埃尔温·芬莱-弗朗德里希 84f.
- Finsler, Hans (1891—1972) 汉斯·芬斯勒 67
- Fischinger, Oskar (1900—1967) 奥斯卡·菲兴格 70
- Fontana, Lucio (1899—1968) 卢齐欧·封塔纳 296
- Fraenckel, Théodore (1896—1964) 西奥多·弗伦克尔 168
- Frank, Josef (1885—1967) 约瑟夫·弗兰克 92, 94, 211
- Freud, Sigmund (1856—1939) 西格蒙德·弗洛伊德 54, 236, 251f., 263
- Fry, Maxwell (1899—1987) 迈克思韦·弗莱 265
- Gabo, Naum (1890—1977) 瑙姆·嘉宝 296
- Gall, Leonhard (1878—1952) 莱昂哈德·高尔 110
- García Lorca, Federico (1898—1936) 费德里戈·加西亚·洛尔卡 251
- Gauguin, Paul (1848—1903) 保罗·高更 11, 31, 41, 43, 45, 124, 272, 276, 287, 306, 314, 318
- Gentileschi, Artemisia (1593—1652) 阿特米西亚·简提莱斯基 15f.
- Géricault, Théodore (1791—1824) 西奥多·杰里柯 11
- Ginsburg, Moisei (1892—1946) 莫西·金斯堡 26
- Glackens, William (1870—1938) 威廉·格拉肯斯 315
- Gleize, Albert (1881—1953) 阿尔伯特·格拉兹 35f.
- Gogh, Vincent van (1853—1890) 文森特·凡·高 11, 31, 41, 43, 96, 272, 276f., 287f., 294, 306, 314, 318
- Goll, Yvan (1891—1950) 伊万·戈尔 123
- Goltz, Hans (1873—1927) 汉斯·戈尔茨 266, 279
- Golyscheff, Jefim (1897—1970) 叶菲姆·高里谢夫 231
- Gontscharowa, Natalja (1881—1962) 娜塔佳·冈察洛娃 18, 47f.
- González, Julio (1876—1942) 胡里奥·冈萨雷斯 162, 163, 164f.
- Gorky, Arshile (1904—1948) 阿希尔·高尔基 177, 296

- Goya, Francisco (1746—1828) 弗朗西斯科·戈雅 243
- Gray, Frances (1936—) 弗朗西斯·格雷 240
- Gris, Jean (1887—1927) 胡安·格里斯 35f., 38, 220f., 305, 317, 319
- Gropius, Walter (1883—1969) 沃尔特·格罗皮乌斯 14, 26, 29, 79ff., 86ff., 87, 90, 92f., 103, 106, 158, 204, 207, 264ff., 279, 285, 297, 302
- Gross, Otto (1877—1920) 奥托·格罗斯 15
- Grosz, George (1893—1959) 乔治·格罗兹 51, 54, 64, 151ff., 166, 255, 261, 266ff., 308ff., 312
- Guggenheim, Peggy (1898—1979) 佩吉·古根海姆 259, 262
- Haacke, Hans (1936—) 汉斯·哈克 62
- Häring, Hugo (1882—1958) 胡戈·哈林 27
- Hale, George Ellery (1868—1938) 乔治·艾勒里·哈勒 84f.
- Hausmann, Raoul (1886—1971) 拉乌尔·豪斯曼 51, 151f., 231, 267, 269, 309
- Heartfield, John (1891—1968) 约翰·哈特菲尔德 51, 54, 151f., 261, 266f., 269, 309f.
- Heckel, Erich (1883—1970) 埃里希·黑克尔 40, 276, 297ff., 308
- Heine, Heinrich (1797—1856) 海因里希·海涅 152
- Héliou, Jean (1904—1987) 让·埃里昂 296
- Helms, Dietrich (1933—) 迪特里希·赫尔姆斯 146
- Hemingway, Ernest (1889—1961) 欧内斯特·海明威 319
- Hennings, Emmy (1885—1948) 艾米·亨宁斯 50
- Herbin, Auguste (1882—1960) 奥古斯特·埃尔班 65, 296
- Hertzfelde, Wieland (1896—1988) 威兰德·赫兹菲尔德 267, 309
- Hilbersheimer, Ludwig (1885—1967) 路德维希·希尔伯斯海默 92
- Hitchcock, Alfred (1899—1980) 阿尔弗雷德·希区柯克 251
- Hodler, Ferdinand (1853—1918) 费迪南德·霍德勒 271, 314
- Höch, Hannah (1889—1978) 汉娜·赫希 18, 51, 56, 149, 150, 151f., 269f., 309
- Hoetger, Bernhard (1874—1949) 伯恩哈特·赫特格 303
- Hofer, Karl (1878—1955) 卡尔·霍夫 14, 19

- Hoffmann, Heinrich (1885—1957) 海因里希·霍夫曼 311
- Hubbich, Karl (1891—1979) 卡尔·胡布赫 312
- Huelsenbeck, Richard (1892—1974) 理查德·胡森贝克 50f., 11, 231, 268f.
- Huszár, Vilmos (1884—1960) 维尔莫斯·胡萨尔 300
- Iofan, Boris (1891—1976) 鲍里斯·伊欧凡 103f.
- Itten, Johannes (1888—1967) 约翰内斯·伊顿 49
- Janco, Marcel (1895—1984) 马塞尔·扬科 50
- Jannis, Sidney (1896—1989) 西德尼·詹尼斯 59
- Jawlensky, Alexej (1864—1941) 阿列克谢·雅弗兰斯基 14, 16f., 43f., 132—135, 137, 271—275, 287, 290f., 293ff., 302ff., 318
- Jawlensky, Andrej [Andreas] (1902—1984) 安德烈·雅弗兰斯基 271f., 295
- Jeanneret, Charles Eduard s. Le Corbusier 查理·爱德华·让纳雷(见: 勒·柯布西耶)
- Jeanneret, Pierre (1895—1967) 皮埃尔·让纳雷 92, 280
- Joyce, James (1882—1941) 詹姆斯·乔伊斯 319
- Kahlo, Frida (1907—1954) 弗里达·卡洛 18, 188
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1884—1979) 丹尼尔·亨利·坎韦勒 35f., 215f., 249, 291, 317
- Kandinsky, Wassily (1866—1944) 瓦西里·康定斯基 16f. 19, 43—46, 49, 52, 63, 90, 113, 132—142, 141, 144, 271—275, 278f., 287—290, 294ff., 300, 302ff., 306, 308, 310, 313
- Kanoldt, Alexander (1881—1939) 亚力山大·卡诺特 271, 287, 302f., 312
- Kauffmann, Angelika (1741—1807) 安吉莉卡·考夫曼 16
- Kaulbach, Mathilde von, gen. Quappi (1903—1986) 玛蒂尔德·冯·考尔巴赫(“蝌蚪”) 242
- Kirchner, Ernst Ludwig (1880—1938) 恩斯特·路德维希·基希纳 40ff., 130f., 169, 276f., 297, 298, 299, 308
- Klee, Paul (1879—1940) 保罗·克利 14, 19, 37, 43, 49, 56, 64, 135, 142ff., 177—180,

- 178, 193, 223, 256, 272f., 275, 277—280, 284, 288, 307f., 317f.
- Knirr, Heinrich (1862—1944) 海因里希·克尼尔 277
- Kochler, Bernhard (1849—1927) 伯恩哈特·科勒 142, 283, 287, 289, 317f.
- Kochler, Bernhard jun. (1882—1964) 小伯恩哈特·科勒 318
- Kokoschka, Oskar (1886—1980) 奥斯卡·柯克西卡 314
- Kollwitz, Käthe (1867—1945) 凯绥·柯勒惠支 16
- Kraus, Karl (1874—1936) 卡尔·克劳斯 76
- Krier, Léon (1946—) 莱昂·克里尔 111
- Kubin, Alfred (1877—1959) 阿尔弗雷德·库宾 43, 271, 302, 304
- Kurella, Alfred (1895—1975) 阿尔弗雷德·库莱拉 21
- Lang, Fritz (1890—1976) 弗里茨·朗 69
- Lange, Dorothea (1895—1965) 多萝西·兰格 68
- Lasker-Schüler, Else (1869—1945) 埃尔泽·拉斯克-舒勒 15, 320
- Lautréamont, Isidore Lucien Ducasse (1847—1870) 伊西多尔·吕西安·杜卡斯·洛特雷阿蒙 54
- Laurens, Henri (1885—1954) 亨利·劳伦斯 38
- Lawrence, D. H. (1885—1930) D. H. 劳伦斯 15
- Le Corbusier (1887—1965) 勒·柯布西耶 24, 30, 80, 92ff., 97ff., 103, 106, 209, 211, 244, 280f.
- Le Fauconnier, Henri (1881—1946) 亨利·勒·福尔克纳 36
- Leck, Bart van der (1876—1958) 巴特·凡·德·莱克 300f.
- Léger, Fernand (1881—1955) 费尔南·莱热 36, 70, 247, 305f.
- Lehmbruck, Wilhelm (1881—1919) 威廉·莱姆布鲁克 38, 147f., 147
- Levine, Sherrie (1947—) 雪利·勒文 62
- Lipchitz, Jacques (d. i. Chaim Jacob; 1891—1973) 雅克·里普希茨(哈伊姆·雅各布) 38, 124f.
- Lissitzky, El (1890—1941) 埃尔·利西斯基 14, 24, 26, 48, 52, 101—104, 154ff., 155, 160, 162, 234, 281f., 285, 296
- Loos, Adolf (1870—1933) 阿道夫·路斯 30, 74ff., 199

- Lucács, Georg (1885—1971) 格奥尔格·卢卡奇 21
- Macke, August (1887—1914) 奥古斯特·马克 20, 37, 43f., 138, 142ff., 228ff., 261, 278, 283f., 287ff., 294, 310, 314, 317f.
- Mackensen, Fritz (1866—1953) 弗里茨·麦肯森 264
- Magnelli, Alberto (1888—1971) 阿尔贝托·马涅利 254
- Magritte, René (1898—1967) 勒内·马格里特 55, 171ff., 172
- Malewitsch, Kasimir (1878—1935) 卡西米尔·马列维奇 25, 46f., 52, 65, 102, 144ff., 145, 154, 230, 281f., 285f.
- Mallarmé, Stéphane (1842—1898) 斯特凡·马拉美 113
- Malraux, André (1901—1976) 安德烈·马尔罗 250
- Man Ray (d. i. Emmanuel Radnitzky, 1890—1976) 曼·雷 51, 68, 70, 169f., 258f., 262
- Mann, Klaus (1906—1949) 克劳斯·曼 21
- Mann, Thomas (1875—1955) 托马斯·曼 19
- Mantegna, Andrea (1430—1506) 安德烈·曼塔尼亚 113
- Marc, Franz (1880—1916) 弗兰茨·马尔克 37, 43ff., 49, 136—139, 142ff., 180, 228ff., 272, 274, 278, 283f., 286—289, 294f., 303f., 306ff., 310, 314, 317
- Marc, Maria (1876—1955) 玛丽亚·马尔克 136, 287f.
- Marc, Wilhelm (1839—1907) 威廉·马尔克 286
- Marinetti, Tommaso (1876—1944) 托马索·马里内蒂 38ff., 224
- Masson, André (1896—1987) 安德烈·马松 55
- Matisse, Henri (1869—1954) 亨利·马蒂斯 32f., 35f., 45, 112—117, 247, 260, 271, 284, 288, 291, 297, 306, 310, 313—316, 319
- Matjuschin, Michail (1861—1934) 米哈伊尔·马丘兴 144
- May, Ernst (1886—1970) 恩斯特·梅 29
- Mella, Julio Antonio (1903—1929) 胡里奥·安东尼奥·迈拉 188
- Mendelsohn, Erich (1887—1953) 埃里希·门德尔松 30, 84ff.
- Metzinger, Jean (1883—1956) 让·梅青格尔 35f., 65, 253, 305
- Meyer, Adolf (1881—1929) 阿道夫·梅耶 80ff., 264
- Michaux, Henri (1899—1984) 亨利·米肖 55

- Mies van der Rohe, Ludwig (1886—1969) 路德维希·密斯·凡德罗 24, 29f., 79, 90—93, 98, 106, 244, 282
- Miró, Joan (1893—1983) 胡安·米罗 55ff., 175f., 178, 251, 262f.
- Modersohn-Becker, Paula (1876—1907) 保拉·默德松-贝克 16, 41
- Modigliani, Amedeo (1884—1920) 阿梅代奥·莫迪里阿尼 247
- Modotti, Tina (1896—1942) 蒂娜·莫多提 188, 194ff., 195
- Moholy-Nagy, László (1895—1946) 拉斯洛·莫霍利-纳吉 14, 70, 285
- Moilliet, Louis (1880—1962) 路易·莫耶 14, 142, 278, 283f.
- Mondrian, Piet (1872—1944) 皮特·蒙德里安 26, 52f., 156f., 162, 296, 300
- Morise, Max (1903—1973) 马克斯·莫里斯 168
- Muche, Georg (1895—1987) 格奥尔格·穆赫 14
- Mueller, Otto (1874—1930) 奥托·穆勒 297, 299
- Münter, Gabriele (1877—1962) 加布里尔·蒙特 16f., 43f., 132—135, 133, 142, 271—275, 298f., 302, 304, 318
- Munch, Edvard (1863—1944) 爱德华·蒙克 32, 41ff., 297, 314
- Muthesius, Hermann (1861—1927) 赫尔曼·穆特修斯 77, 201, 302
- Muybridge, Eadweard (1830—1904) 埃德沃德·迈布里奇 127
- Neumann, I. B. (1887—1961) 以色列·本·诺伊曼 243, 268
- Nierendorf, Karl (1889—1947) 卡尔·尼伦多夫 255f.
- Nolde, Emil (1867—1956) 埃米尔·诺德 19ff., 42f., 131, 297, 308
- Oppenheim, Meret (1913—1985) 梅里·奥本海姆 17
- Orlik, Emil (1870—1932) 埃米尔·奥尔利克 266, 269
- Orozco, José Clemente (1883—1949) 何塞·克莱门特·奥罗斯科 66
- Osthaus, Karl Ernst (1874—1921) 卡尔·恩斯特·奥斯特豪斯 309, 313, 318
- Oud, Jacobus Johannes Pieter (1890—1963) 雅克布斯·约翰内斯·彼得·奥德 52, 92f., 96f., 300f.
- Ozenfant, Amédée (1886—1966) 阿梅代·奥臧方 300

- Paulhan, Jean (1884—1969) 让·包兰 168
- Pechstein, Max (1881—1955) 马克斯·佩希施泰因 20, 42, 276, 297, 299, 304
- Peiner, Werner (1897—1984) 维尔纳·派纳 64
- Péret, Benjamin (1899—1959) 本雅明·佩雷 168
- Perret, Auguste Perret (1874—1954) 奥古斯特·佩雷 280
- Pevsner, Antoine Pevsner (1884—1962) 安东尼·佩夫斯纳 300
- Piacentini, Marcello (1881—1969) 马塞洛·皮亚琴蒂尼 109
- Picabia, Francis (1879—1953) 弗朗西斯·毕卡比亚 70, 305f., 309
- Picasso, Pablo (1881—1973) 巴勃罗·毕加索 32, 34ff., 45, 50, 63, 65, 114—117, 123, 125, 164, 189—194, 190f., 216f., 240, 249—252, 279, 291f., 303, 306, 310, 314—317, 319
- Piscator, Erwin (1893—1966) 欧文·皮斯卡特 266
- Poelzig, Hans (1869—1936) 汉斯·珀茨希 92, 244
- Popowa, Ljubow (1889—1924) 柳博芙·波波娃 18, 48, 65
- Prampolini, Enrico (1894—1956) 埃里科·普兰坡里尼 300
- Prjanischnikoff, Ilarion (1840—1894) 尤里安·普里尼斯尼科夫 293
- Pudowkin, Wsewolod (1893—1953) 弗塞沃洛德·普多夫金 71
- Puvis de Chavannes, Pierre (1824—1898) 皮埃尔·皮维·德·夏凡纳 113
- Rading, Adolf (1888—1957) 阿道夫·拉丁 92
- Radziwill, Franz (1895—1983) 弗兰茨·拉齐维尔 64
- Raffael (1483—1520) 拉斐尔 167f.
- Renger-Patzsch, Albert (1897—1966) 阿尔伯特·伦格-帕奇 67
- Renoir, Auguste (1841—1919) 奥古斯特·雷诺阿 319
- Repin, Ilja (1844—1930) 伊利亚·列宾 271, 293
- Reventlow, Franziska Gräfin zu (1871—1918) 方济·瑞文特洛伯爵夫人 15
- Richter, Hans (1888—1976) 汉斯·里希特 61, 70, 82
- Richthofen, Frieda von (1879—1956) 弗里达·冯·里希特霍芬 15
- Rietveld, Gerrit (1888—1964) 格里特·里特维尔德 26, 52, 95, 157
- Rivera, Diego (1886—1957) 迭戈·里维拉 66, 185, 187f., 194, 196

- Roché, Henri-Pierre (1879—1959) 亨利-皮埃尔·罗氏 259
- Rodin, Auguste (1840—1917) 奥古斯特·罗丹 32, 38, 121, 123ff., 147, 240, 247
- Rodschenko, Alexander (1891—1956) 亚历山大·罗德申科 48, 68
- Rohlf, Christian (1849—1938) 克里斯蒂安·罗尔夫 14, 20
- Roth, Emil (1893—1980) 埃米尔·罗特 103
- Rouault, Georges (1871—1958) 乔治·鲁奥 303
- Rousseau, Henri (1844—1910) 亨利·卢梭 247, 306, 310
- Ruiz Blasco, José (1838—1913) 何塞·鲁伊斯·布拉斯科 291
- Russo, Luigi (1885—1947) 路易吉·鲁索洛 39, 226, 245
- Ruttman, Walter (1887—1941) 沃特·鲁特曼 70
- Saarinen, Eero (1910—1961) 埃罗·沙里宁 105
- Saarinen, Eliel (1873—1950) 伊利尔·沙里宁 195
- Salomon, Charlotte (1917—1943) 夏洛特·萨洛蒙 18
- Sander, August (1876—1964) 奥古斯特·桑德 67f.
- Satie, Erik (1866—1925) 埃里克·萨蒂 54, 70
- Scharoun, Hans (1893—1972) 汉斯·沙龙 27, 30, 92
- Scheerbart, Paul (1863—1915) 保罗·舍尔巴特 82, 203
- Scheyer, Emmy, gen. Galka (1889—1945) 艾米·沙耶尔(格尔卡) 272, 275
- Schiele, Egon (1890—1918) 埃贡·席勒 314
- Schlemmer, Oskar (1888—1943) 奥斯卡·施莱默 14, 158f., 308
- Schlichter, Rudolf (1890—1955) 鲁道夫·施利希特 51, 64
- Schmidt-Rottluff, Karl (1884—1976) 卡尔·施密特-罗特卢夫 14, 20, 40, 276, 297ff., 308
- Schmitthenner, Paul (1884—1972) 保罗·施密特黑内尔 29
- Schneck, Adolf Gustav (1883—1971) 阿道夫·古斯塔夫·施耐克 92
- Schnür, Marie (1869—?) 玛丽·施努尔 287
- Scholz, Georg (1890—1945) 乔治·肖尔茨 312
- Schrimpf, Georg (1889—1938) 格奥尔格·施林普夫 312
- Schröder-Schräder, Truus (1889—1985) 图斯·施罗德-施拉德 95

- Schütte-Lihotzky, Margarete (1897—2000) 格丽特·舒特-利豪斯基 27
- Schwarz, Arturo (1924—) 阿图罗·施瓦茨 60f., 260
- Schwitters, Kurt (1887—1948) 库尔特·施威特斯 28, 51ff., 85, 269, 282, 285, 308f.
- Segantini, Giovanni (1858—1899)* 乔瓦尼·塞冈第尼 314
- Serra, Richard (1939—) 里查·塞拉 248
- Seuphor, Michel (1901—1999) 米歇尔·塞弗 300
- Seurat, Georges (1859—1891) 乔治·修拉 11, 32, 306, 318
- Severini, Gino (1883—1966) 吉诺·塞沃里尼 39, 65, 226, 245
- Signac, Paul (1863—1935) 保罗·西涅克 112f., 228
- Siqueiros, Alfaro (1896—1974) 大卫·阿尔法罗·西凯罗斯 66, 188
- Shearer, Rhonda (1955—) 朗达·希勒 61, 260
- Slodki, Marceli (1882—1943) 马塞利·斯洛基 50
- Smith, David (1906—1965) 大卫·史密斯 165
- Soupault, Philippe (1897—1990) 菲利普·苏波 54
- Speer, Albert (1905—1981) 阿尔伯特·施佩尔 111, 245
- Spinoza (1632—1677) 斯宾诺莎 157
- Stam, Mart (1899—1986) 玛特·斯塔姆 90, 92, 94, 103
- Steichen, Edward (1879—1973) 爱德华·施泰肯 68
- Stein, Gertrude (1874—1946) 格特鲁德·斯泰因 31, 114f., 316, 319
- Stein, Leo (1872—1947) 列奥·斯泰因 31, 114f., 316, 319
- Stella, Joseph (1877—1946) 约瑟夫·斯特拉 59, 62
- Stieglitz, Alfred (1864—1946) 阿尔弗雷德·施蒂格利茨 58, 59, 68
- Stuck, Franz von (1863—1928) 弗兰茨·冯·施图克 273, 277
- Sullivan, Louis (1856—1924) 路易斯·沙利文 26, 72
- Tacuber-Arp, Sophie (1889—1943) 索菲·托伊贝尔-阿普 17, 254, 261, 269, 296, 300f.
- Tanguy, Yves (1900—1955) 伊夫·唐吉 55
- Tanning, Dorothea (1910—2012) 多萝西·坦宁 17, 262
- Tatlin, Wladimir (1885—1953) 弗拉基米尔·塔特林 26, 48, 85, 100ff., 104, 274

- Taut, Bruno (1880—1938) 布鲁诺·陶特 30, 81—84, 92, 203, 297, 302
- Taut, Max (1884—1967) 马克斯·陶特 30, 92, 296
- Terragni, Giuseppe (1904—1943) 朱塞佩·特拉尼 107f.
- Torres-Garcia, Joaquin (1874—1949) 华金·托雷斯-加西亚 300
- Toyen (1902—1980) 托尹 18
- Troost, Gerdy (1904—2003) 盖蒂·图斯特 110
- Troost, Paul Ludwig (1878—1934) 保罗·路德维希·图斯特 109ff.
- Trübner, Wilhelm (1851—1917) 威廉·图比纳 318
- Tschernyschewski, N. G. (1828—1898) 尼古拉·车尔尼雪夫斯基 47
- Tube, Minna von (1881—1964) 米娜·冯·图伯 241f.
- Tucholsky, Kurt (1890—1935) 库尔特·图霍尔斯基 19
- Tzara, Tristan (1896—1963) 特立斯坦·查拉 50f., 76, 173f., 261
- Uhde, Wilhelm (1874—1947) 威廉·伍德 253
- Ulrichs, Timm (1940—) 蒂姆·乌尔利克斯 319
- Vantongerloo, Georges (1886—1965) 乔治·范同格罗 160, 161, 162, 296, 300
- Vauxcelles, Louis (1870—1943) 路易·沃克赛勒 33ff., 216, 319
- Veld, Henri van de (1863—1957) 亨利·范德维德 302
- Villon, Jacques (d. i. Gaston Duchamp, 1875—1963) 雅克·维隆(加斯东·杜尚)
258, 305
- Vinnen, Carl (1863—1922) 卡尔·维内 288
- Vlaminck, Maurice de (1876—1958) 莫里斯·德·弗拉明克 32f.
- Vogeler, Heinrich (1872—1942) 海因里希·弗格勒 21
- Vordemberge-Gildewart, Friedrich (1899—1962) 弗里德里希·佛德姆贝格-基尔德瓦尔
特 296, 301
- Walden, Herwarth (1878—1941) 赫尔瓦特·瓦尔登 21, 82, 278, 299, 310, 314, 320
- Welles, Orson (1915—1985) 奥尔森·威尔斯 71
- Werckin, Marianne von (1860—1938) 玛丽安娜·冯·威瑞夫金 14, 16f., 43f., 46,

132—136, 136, 271—274, 287, 293ff., 302f.

Werner, Eduard (1847—1923) 爱德华·维尔纳 80

Weston, Edward (1886—1958) 爱德华·韦斯顿 68, 194, 196

Wiene, Robert (1881—1938) 罗伯特·维纳 69

Wright, Frank Lloyd (1867—1959) 弗兰克·劳埃德·赖特 24, 72ff., 200, 213

Zeuxis (公元前 5 世纪) 宙克西斯 116

Ziegler, Adolf (1892—1959) 阿道夫·齐格勒 307

Ziegler, Bernhard s. Alfred Kurella 伯恩哈特·齐格勒(见: 阿尔弗雷德·库莱拉)

* 说明: 斜体页码为原本插图页码, 本书中均已统一以彩图形式放至中间插页部分。

作者简介

苏珊娜·帕弛,1952年生于波恩-巴德哥德斯堡市,在海德堡大学学习艺术史、民族学和教育学,1980年获得博士学位(博士论文:《中世纪晚期佛罗伦萨市民社会的世俗细密画》)。1981年在路德维希港的威廉-哈克博物馆见习,1982至1985年担任博物馆公共服务与教育部门的主管。从1985年开始成为自由作家,著作《艺术之家——漫步艺术史:从岩画到涂鸦》(*Haus der Kunst. Ein Gang durch die Kunstgeschichte von der Höhlenmalerei bis zum Graffiti*, 慕尼黑,1997)获得1998年德国青年图书奖,著作《房子如何在空中生长——建筑的历史》(*Wie die Häuser in den Himmel wuchsen. Die Geschichte des Bauens*) (慕尼黑,1999)获得2000年德国青年图书奖提名。2005年,她与罗斯玛丽·扎赫(Rosemarie Zacher)合作撰写面向儿童的系列通俗专业书籍《认识艺术——创造艺术》(*Kunst kennen-Kunst können*),2007至2009年以四卷本的形式出版。该系列丛书之一《飞翔的梦想——列奥纳多等人如何建造飞行器》(*Der Traum vom Fliegen. Wie Leonardo & Co. sich und anderen Flugapparate bauten*)于2009年获得“年度最佳科学读物”(奥地利)和德国青年图书奖的提名。此外,她还有众多出版物(包括有关古斯塔夫·克里姆特、弗兰茨·马尔克、保罗·克利等人的著述)和展览发言。

译 后 记

20 世纪上半叶是西方艺术在思想上最为活跃的一个阶段。在此之前,工业革命和资产阶级革命深刻地动摇了欧洲社会原有的威权结构。挑战权威、追求个性的尝试激励着年轻的艺术积极地参与时代精神的建构,艺术流派的多元化和快速更迭成就了这一时期艺术发展的主要特征。第一次世界大战削弱了资产阶级和贵族主导的等级社会,欧洲大部分国家实现了从君主立宪到共和政体的转变,但是战争的残酷也终结了艺术家对于技术进步和社会进步的乐观主义信仰。在西方艺术史上,从未有过这样一个时代,艺术家们如此强调艺术的社会使命,希望用艺术改造社会,最终却被泥沙俱下的社会变革裹挟了命运。

—

动笔撰写译后记时,正值第一次世界大战爆发一百周年。在那场席卷欧洲的战争中,有 7 000 万人参战,1 700 万人死于战火。本书涉及的许多艺术家也被卷入了战争,或是被动地应征入伍,或是出于责任感;有些则是满怀激情地投入战斗,他们颂扬战争是清洁世界的唯一手段,梦想着一个崭新的欧洲,经过战争的洗礼,世界将变得更美好。

艺术家奥古斯特·马克、弗兰茨·马尔克、翁贝托·波丘尼、雷蒙·杜尚和评论家纪尧姆·阿波利奈尔的英年早逝,是西方艺术界在第一次世界大战遭遇的重大损失。

二十世纪西方艺术史·上卷

无论从哪个角度看,慕尼黑的蓝色骑士画派都与政治无关。在艺术创作理念方面,他们注重研究光线与色彩的关系,尝试对物体不断地进行抽象。蓝色骑士的成员构成也超越了民族国家和意识形态的界限:瓦西里·康定斯基、阿列克谢·雅弗兰斯基、玛丽安娜·冯·威瑞夫金是俄国人,保罗·克利、马尔克、马克和加布里尔·蒙特是德国人。

关注马克,是因为喜欢他笔下忧郁而明亮的色彩。还有一个原因,是我们曾经生活在同一座城市,虽然前后相隔近百年。和音乐家贝多芬一样,画家马克是波恩的骄傲。1914年春,马克和克利一起到突尼斯旅行。在北非清澈的光线中,两位画家分别找到了适合自己的色彩运用方式。同年8月战争爆发,马克自愿报名参军,七个星期之后,在西线阵亡,时年27岁。

第一次世界大战前夕,画家马尔克住在慕尼黑郊外,与康定斯基时有走动,共同编辑出版《蓝色骑士年鉴》。马尔克勤于笔耕,他在书信往来中,与马克讨论色彩,与康定斯基讨论抽象,在艺术杂志上与马克斯·贝克曼进行激烈的论战。战争爆发后,和马克一样,马尔克自愿投身战事。在致康定斯基的战地书信中,马尔克谈到大规模死亡的净化作用,他选择投身战场,是为了艺术与社会革新。这种对于战争的热情,显然受到意大利未来主义者的影响。战争过半,马尔克认识到战争的残酷,希望能够提前退伍。他在给妻子的信中写道:“连日来,我所看到的是人类所能想象的最深的恐惧,别无其他。”两天之后,马尔克在西线阵亡。不久,未来主义宣言的起草者之一、意大利艺术家波丘尼在维罗纳前线的一次骑马事故中死去。

除了马克和马尔克,同时代的大部分德国前卫艺术家都参与了战争:克利、马克斯·恩斯特、乔治·格罗兹先后应征入伍;贝克曼自愿参战,在前线医院见证了毒气战的恐怖;战争经验改变了奥托·迪克斯的画风,使他的后期作品更具表现力;恩斯特·基希纳因罹患神经衰弱而被遣返,在精神疾病的困扰中继续创作,第二次世界大战前夕,他用自杀的方式结束了生命。

欧洲其他国家的艺术家也无可避免地卷入了战争,战前的抽象艺术家成为战时的现实主义者。俄国至上主义画家卡西米尔·马列维奇创作政治漫画,讽刺德国士兵;法国画家安德烈·马拉用立体主义的破碎色块装饰战争

机器,发明了现代迷彩。第一台立体主义大炮在巴黎展出时,巴勃罗·毕加索激动地向众人宣布:这是我们的创造!他的亲密合作者法国画家乔治·布拉克应征入伍,因头部重伤接受了开颅手术。波意混血的艺术评论家阿波利奈尔为了获得奔赴前线的资格,不惜改名换姓,加入法国籍,他在西线战场被弹片击中,头部重伤。马塞尔·杜尚的哥哥、艺术家雷蒙·杜尚在前线驻扎时感染伤寒,他和阿波利奈尔都没能坚持到战争结束。

20世纪初叶,欧洲的社会发展处于一个转折的时代,新兴力量与保守势力的较量日趋尖锐。当时不仅是艺术界,整个欧洲的知识界都受到战争热情的渲染,他们把战争视为文化斗争和人类救赎的工具,是摧毁旧制度、建立新秩序的唯一出路。第一次世界大战爆发后,包括胡塞尔、普朗克在内的3000名德国高校教师签署联合声明支持战争,社会学家韦伯和哲学家海德格尔也先后投身战事。女艺术家珂勒惠支一度为战争感到振奋,后来她逐渐认识到战争的非正义性。战后,她和许多欧洲艺术家都转向左翼政治。

面对战争,也有人选择了逃离。在瑞士流亡的欧洲艺术家,用达达的无意义回应战争的残酷。战争使许多艺术家转向纯粹绘画。在军队精神病院,乔治·德·基里科创作了《伟大的形而上学者》。马塞尔·杜尚去往纽约,靠教授法语课维持生计,创作了包括《泉》在内的第一批“现成品”,用一种极端的方式质疑艺术的本质,面向遥远的未来,开启了一个新的时代。

二

如果按照阿瑟·丹托的提法,艺术终结于20世纪下半叶,那么20世纪上半叶的西方艺术世界,就是艺术宏大叙事的最后篇章。虽然经历了两次世界大战的裂变,那个时代的艺术创作,依然掌握在艺术家的手中。艺术的商品特征尚未被资本无限地放大,艺术家不必为了“艺术何以成为艺术”的命题而烦恼,“主义”和“运动”也没有因为滥用而沦落得面目可憎。

超越了传统的社会功能和审美目的,这一时期的艺术发展充满了无限的

二十
世纪
西方
艺术
史·上
卷

自由和可能性。各种艺术流派层出不穷,野兽派、立体主义、至上主义、未来主义、超现实主义、风格派、唯理主义、建构主义、功能主义、表现主义、达达主义、有机建筑、造型建筑、包豪斯,每一种运动都有自己的宣言,渴望破旧立新,开创年轻、崭新、充实的生活态度。

帕弛博士撰写的这部《二十世纪西方艺术史》(上卷),与同类艺术史相比,有一个重要的贡献,就是选编了与20世纪上半叶各种艺术流派相关的理论文献,共计27篇,独立成为一章。这些“材料”全部出自当时的艺术家和批评家之手,原文涵盖英文、法文、德文、荷兰文、意大利文、俄文等多种文字,涉及宣言、诗歌、书信、讲座、评论、序言等多种文体。通过这些思想的断片,读者得以超越艺术作品和艺术史学家的分析,在思想层面上直面艺术家的创作理念和艺术主张。不同的作者、多样的体例、迥异的风格、各种文本的德译,表述或激情、或严谨、或诗意、或尖锐、或极端,也使《材料》一章成为整部著作翻译过程中最具挑战的章节。由于篇幅所限,原著在目录中没有列出“材料”一章的具体篇目。鉴于这些理论文献的重要性,且大部分文论是首次有体系地被译介到中国来,因此我们在中文版的目录中逐一列出了27篇文章,方便国内读者研究查阅。

20世纪上半叶的西方艺术史,不仅是由艺术家,也是由收藏家、策展人、批评家共同创造的。帕弛博士在书中,也为后者以及那个时代众多创造历史的展览留下了一定的叙事空间。

翻译这部书稿,断断续续用了三年时间。大部分译事是在慕尼黑、波恩、上海和北京四地完成的。在欧洲学习了十年艺术史,最深刻的记忆当属各种艺术考察课,结合每学期专题课程的内容,在教授的带领下,到欧洲各地去考察原作。本书涉及的许多艺术作品,我都曾亲自拜谒。在译书过程中,我利用在欧洲访学一年的机会,参观了许多博物馆,尽可能多地研习原作,力求在翻译作品分析时对作者的表述有更为准确的理解。

本书在翻译过程中,得到许多朋友的帮助和支持。其中,埃尔玛·特雷普托(Elmar Treptow)教授对书中有关哲学、音乐与色彩的论述进行了深刻的解读;玛丽亚·艾芙斯塔修(Maria Efstathiou)博士帮助我处理了书中有关拉

丁文、希腊文、意大利文和法文的字词释义；安妮·恩格哈特（Anne Engelhardt）女士帮助我解决了译书过程中的大部分德语疑难问题；黄凤祝教授翻译了《材料》一章中最具挑战的三篇文献：格特鲁德·斯泰因的《巴勃罗·毕加索》、保罗·舍尔巴特的《玻璃建筑格言》以及阿波利奈尔的诗作《窗》，并校读了全书。李笑冰、崔砥、何绍同、林里、邓苗、埃维安·奥斯图尔克（Evrans Ozturk）和黄凤祝，分别在纽约、维也纳、慕尼黑、柏林、波茨坦、科隆和乌德勒支等地拍摄了部分作品图片，使本书得以现在的样貌呈现给读者。

三

译事之艰，不足为外人道。译文中难免有疏漏和错讹之处，敬请读者指正。回首三年的苦涩译程，充溢了宁静与美好的记忆：在慕尼黑伊萨河边的鹰街鸽巷，许许多多寒冷的夜晚，和房东希碧拉（Sybille）讨论书中的内容；深秋季节，和中学艺术史教师玛丽（Marie）去科赫湖边参观马尔克博物馆；忧郁的夏日，和特雷普托教授一起在施坦贝格湖畔研究布赫海姆的表现主义收藏；还有，在译稿整理的最后阶段，和安妮在莱茵河畔度过的许许多多黄昏。感谢路伊特加（Luitgard）、萨比娜（Sabine）、利洛（Lilo）、戈尔特（Gert）、米奇（Miki）和林里在翻译过程中给予我的关心和帮助。感谢孙周兴教授和商务印书馆的编辑们为本书的编辑出版所付出的努力与辛劳。

在慕尼黑访学时，我曾两度前往位于阿尔卑斯前山地带斯塔夫湖畔的小镇穆尔瑙，探访康定斯基和蒙特的小屋。到了那里，才知道蓝色骑士的由来：无论阴晴风雨，那里的山永远是蓝色的。

刘丽荣

2014年12月12日于上海

二十世纪上半叶是西方艺术在思想领域最为活跃的阶段。在此之前，工业革命和资产阶级革命深刻地动摇了欧洲社会原有的威权结构。挑战权威、追求个性的尝试激励着年轻的艺术积极地参与时代精神的建构，艺术流派的多元化和快速更迭成就了这一时期艺术发展的主要特征。历经两次世界大战，欧洲大部分国家实现了从君主立宪到共和政体的转变，但是战争的残酷也终结了艺术家对技术进步和社会进步的乐观信仰。在西方艺术史上，从未有过这样一个时代，艺术家如此强调艺术的社会使命，希望用艺术改造社会，最终却被泥沙俱下的社会变革裹挟了命运。

与诸多艺术史著作相比，本书的重要贡献在于选编了与二十世纪上半叶各种艺术流派相关的二十七篇理论文献。这些文论全部出自当时的艺术家和批评家之手，其中大部分是首次有体系地被译介到中国。借助这些思想的片段，读者可以超越艺术作品和艺术史学家的分析，直面艺术家的创作理念和艺术主张。

<http://www.cp.com.cn>

ISBN 978-7-100-11527-8



定价：68.00 元